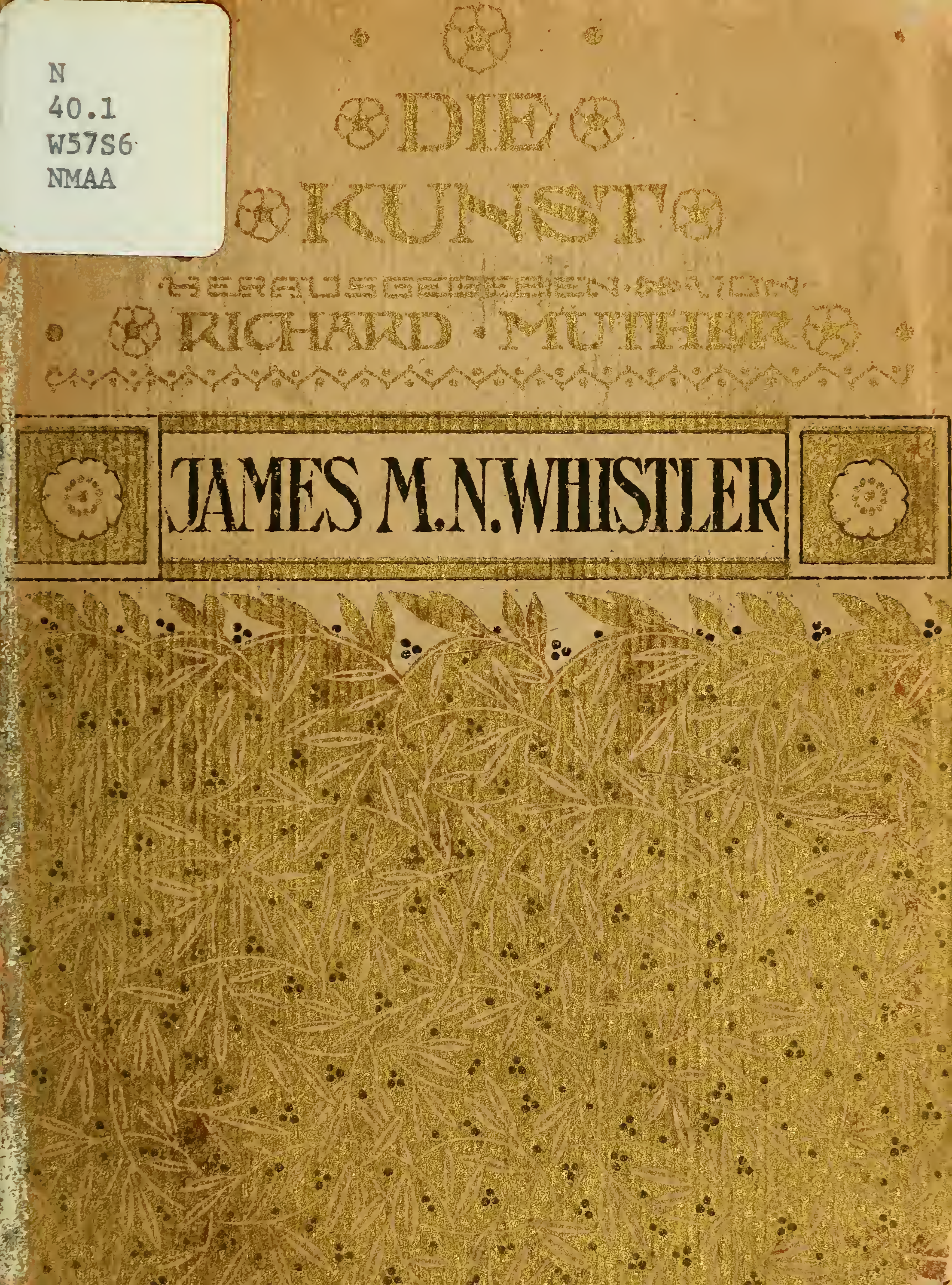
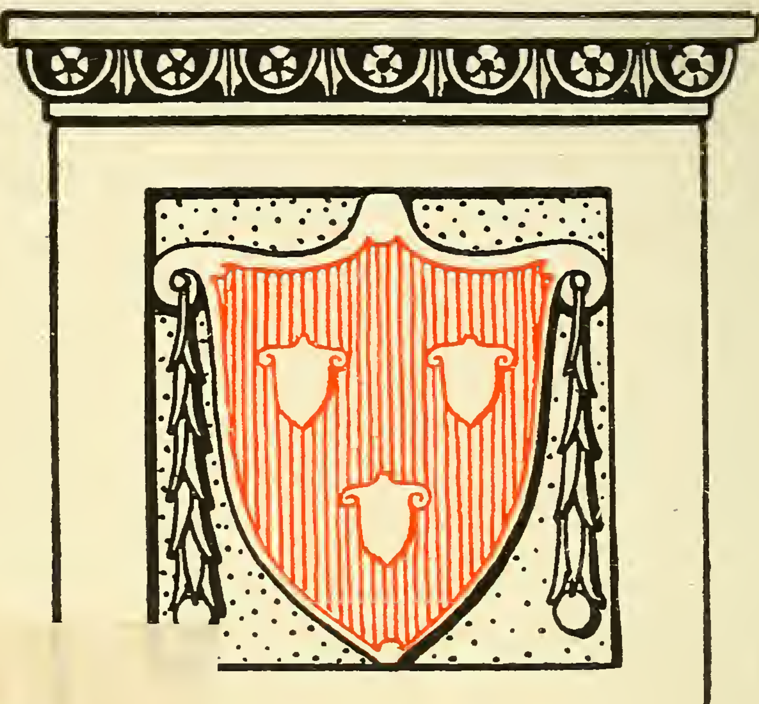
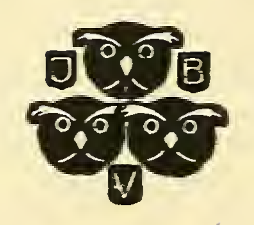

DIE
KUNST
HERAUSGEGEBEN VON
RICHARD MUTHER
JAMES M. N. WHISTLER




·LIBRIS·


J
B
V

DIE KUNST · SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN · HERAUSGEGEBEN VON · RICHARD MUTHER ·



· NEUNZEHNTER BAND ·

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen:

Band I: LUCAS CRANACH von RICHARD MUTHER.

Band II: DIE LUTHERSTADT WITTENBERG von CORNELIUS GURLITT.

Band III: BURNE-JONES von MALCOLM BELL.

Band IV: MAX KLINGER von FRANZ SERVAES.

Band V: AUBREY BEARDSLEY von RUDOLF KLEIN.

Band VI: VENEDIG ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER.

Band VII: EDOUARD MANET UND SEIN KREIS von JUL. MEIER-GRAEFE.

Band VIII: DIE RENAISSANCE DER ANTIKE von RICHARD MUTHER.

Band IX: LEONARDO DA VINCI von RICHARD MUTHER.

Band X: AUGUSTE RODIN von RAINER MARIA RILKE.

Band XI: DER MODERNE IMPRESSIONISMUS von JUL. MEIER-GRAEFE.

Band XII: WILLIAM HOGARTH von JARNO JESSEN.

Band XIII: DER JAPANISCHE FARBENHOLZSCHNITT, Seine Geschichte — sein Einfluss von FRIEDR. PERZYŃSKI.

Band XIV: PRAXITELES von HERMANN UBELL.

Band XV: DIE MALER VON MONTMARTRE [Willette, Steinlen, T. Lautrec, Léandre] von ERICH KLOSSOWSKI.

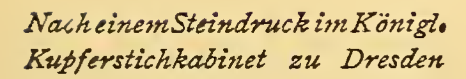
Fortsetzung auf nächster Seite.

JULIUS BARD VERLAG. BERLIN W. 57.

DIE ERSTEN FÜNFZIG EXEMPLARE DIESES BANDES WURDEN AUF MIT DER HAND GESCHÖPFTEM BÜTTEN-PAPIER — DIE ILLUSTRATIONEN AUF KAISERLICH JAPAN-BÜTTEN — ABGEZOGEN. DIE IN EINEN APARTEN, KOSTBAREN GANZLEDER-EINBAND GEBUNDENEN EXEMPLARE DIESER LIEBHABER-AUSGABE SIND VON 1 BIS 50 EINZELN MIT DER HAND NUMERIERT. DER PREIS EINES SOLCHEN EXEMPLARS BETRÄGT ZEHN MARK.

AUCH DIESE LIEBHABER-AUSGABE DER „KUNST“ KANN DURCH JEDE BUCHHANDLUNG BEZOGEN WERDEN

KRÄMERLADEN


Nach einem Steindruck im Königl. Kupferstichkabinet zu Dresden





DIE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON
RICHARD MUTHER

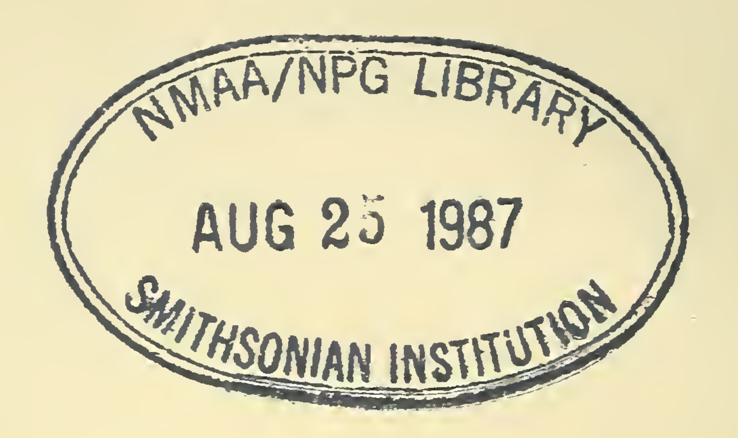
JAMES Mc. N. WHISTLER

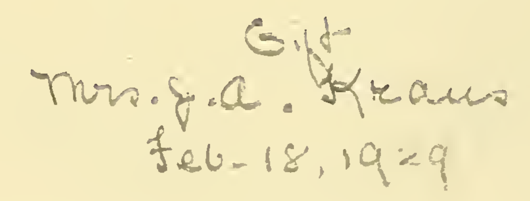
VON

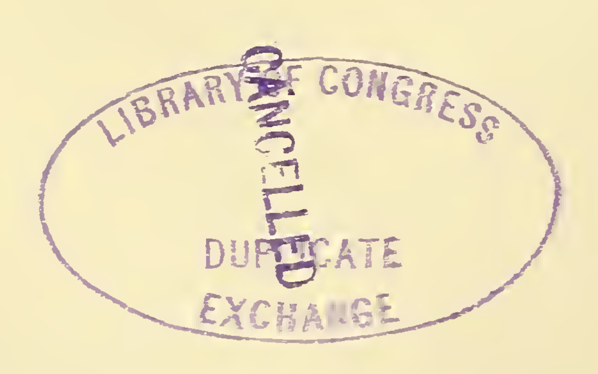
HANS W. SINGER

MIT ELF VOLLBILDERN IN TONÄTZUNG

JULIUS BARD BERLIN


NMAA/NPG LIBRARY
AUG 25 1987
SMITHSONIAN INSTITUTION


Gift
Mrs. J. A. Kraus
Feb. 18, 1929


LIBRARY OF CONGRESS
DUPLICATE
EXCHANGE
CANCELLED

JAMES Mc. N. WHISTLER *I*



OR einer Versammlung von Künstlern zu Chicago sprach unlängst Henry B. Fuller über die Frage, „Dürfen wir hoffen, in Amerika einmal nationale Kunst zu erhalten?“, auf die er zur Antwort ein energisches Nein gab. „Dagegen“, meinte er, „sprechen unsere Abstammung, unsere Umgebung und die Eigentümlichkeiten des Zeitalters. Der Angelsachse kargte von jeher mit dem Zurschautragen seiner Gefühle. Er überantwortet sich nicht umfassenden Gedanken, sondern besteht auf nackte Thatsachen, und die sind der Tod aller Kunst. Das Rassenbewusstsein ist verhältnismässig unentwickelt und das Individuum nimmt eine zu wichtige Rolle für sich in Anspruch. Dadurch wird die Kunst eingeengt, denn deren Rückgrat ist die Form und diese findet man in den Typen, nicht in den Individuen verkörpert. Wir Angelsachsen sind zu Herrschern und Verwaltern der Welt bestimmt, aber für die Kunst gebricht es uns an Fähigkeiten. Auch unsere Umgebung ist der Kunst feindlich, zunächst die in Amerika, wo das Klima unserem künst-

lerischen Sehnen entgegensteht. Gegen uns stehen ferner unsere Geschäftsanforderungen, die uns zum Geldmachen zwingen. Unsere sozialen Ziele bilden ein weiteres Hemmnis. Dies ist das Zeitalter der Makulatur, oder, in anderen Worten ausgedrückt, das Zeitalter der weitverbreiteten Intelligenz. Es waltet ein System des geistigen von-der-Hand-zum-Mund Lebens ob, das jedwedes geistige Sammeln unmöglich macht. Der Wahlspruch für die meisten unter uns lautet ‚Es ist genug, dass ein jeglicher Tag seine eigene Zeitung habe.' Des höheren Kunstverständnisses bar, treiben wir den ‚Schlagern' zu, — den Giebeln aus Gips, den Sensationen. Wir sind das grosse ‚Göhren'-volk. Wenn wir einen nationalen Tanz haben, so ist es der Veitstanz. Erfindungen und Entdeckungen sind uns zu eifrig eingelöffelt worden. Wir haben Magendrücken davon. Die Kunst sollte vorurteilslos sein, aber der heutige Mensch ist zu selbstbewusst, zu sehr Berechnungsmaschine. Wir federn nicht leicht genug. Wir sprechen wohl davon, dass wir die Natur lieben, aber wir thun es nicht. Wir missbrauchen und erdrosseln die Natur. Aus allen diesen Eigenschaften baut sich unsere ruhmreiche Demokratie auf. Es ist ein trauriger Ruhm, es ist eine traurige Demokratie. Es befindet sich kein Plätzchen für die Kunst darin und es wird sich nie eins finden." Und er schloss mit der Betrachtung: „Das alles betrübt oder verstimmt mich nicht im geringsten. Die Kunst ist eine Last, ein Kreuz, eine Qual: das Volk, dem sie nie zu nahe kam, darf sich glücklich schelten. Kunst ist ein künstliches Bedürfnis und sollte ja nicht grossgezogen werden. Wer ohne sie fortkommt, kann froh sein!"

In welch anderem Land, ausser Amerika, könnte

man auf eine derartige Selbstpersiflage stossen! Man entrüstet sich in der alten Welt allerorts über den dortigen Chauvinismus, aber es ist doch bloss um den eigenen, wenn möglich, zu verhüllen. Niemand auf der östlichen Westhälfte macht es dem Amerikaner so gut nach, sich selbst mit Witz und schonungslos blosszustellen.

Von Zeit zu Zeit, — jetzt, glücklicherweise, fängt es an seltener zu werden, — tischen unsere Zeitungen die läppischsten Berichte oder Anekdoten aus allen Funktionen des menschlichen Lebens auf. Darüber steht dann als Spitzmarke „Echt amerikanisch". Dass sie aber nicht die blasseste Ahnung davon haben, was eigentlich „echt amerikanisch" sei, beweisen die Kolporteure jener Notizen mit nie versagender Sicherheit. Märchenhaftes, Albernes, Unglaubliches, Überwältigendes, Schleierhaftes, Groteskes giebt es anderswo ebensogut wie in Amerika.

Wenn es eine Volkseigentümlichkeit giebt, durch die sich unsere Brüder „jenseits des grossen Tümpels" — um mich ihrer eigenen Redeweise zu bedienen — von uns unterscheiden, aus der sich all das Gebahren, das uns oft so fremd anmutet, ableiten lässt, so ist es der Mangel an Scheu.

Sie sind in der That die grosse „Göhren"-Nation: nicht in dem Sinne der Unreife, sondern in dem der Jugend, die nur die eigne Kraft, nicht aber die Gefahren kennt, und infolgedessen an keine Unmöglichkeit glaubt. Der Amerikaner kennt das Gefühl des Überwältigtseins nicht, sei es von was es sei: ihm stockt das Blut nie. Es wird erzählt, dass man einem Amerikaner in Sankt Peter eine ewige Lampe zeigte, die weit über tausend Jahre ununterbrochen gebrannt haben

soll. Welch eine hehre Perspektive für uns eindrucksfähige Menschen! Dieses spärliche Flämmchen leckte schon als Karl der Grosse in Rom gekrönt wurde. Es war da, als Gregor der Siebente den einschneidenden Gegensatz zwischen geistlicher und weltlicher Menschheit, das Cölibat, festsetzte. Es leuchtete wie die Stämme sich zu politischen Völkern kristallisierten und die heutige Geschichte einsetzte. Es flackerte bereits, als allmählich unter den Borgia die weltliche Herrschaft des Papstes scheinbar unumstösslich geworden war und immer noch, als Pius VII. nach gänzlichem Verlust seiner Macht, inmitten der Nacht, ein Gefangener des grossen Kaisers, fortgeschleppt wurde. Die Horden des Connetable haben es nicht gestört, als sie ihr Verwüstungswerk vollbrachten, noch auch die Scharen Garibaldis, als sie die ewige Stadt so tapfer verteidigten. Dieses winzige zackige Licht, dessen Dasein ein jedes Lüftchen gefährdete, hat Weltenreiche um Jahrhunderte überdauert, trotzdem sie auf der Unterjochung der Massen durch den Glauben, durch das Schwert, durch die Willenskraft des einzelnen wie auf ehernen Pfeilern gebaut zu sein schienen.

Und was kommt dem Amerikaner in den Sinn, angesichts dieser Lampe? — „Ffft! — Jetzt ist es aus!" — Si non e vero, e ben trovato.

Es ist nicht eitle Zerstörungswut oder gar ein verwerfliches Vergnügen daran, Grosses in den Staub zu reissen, das hier obwaltet. Aber, wo auf uns Erben einer tausendjährigen Kultur ein Gefühl hehrer Weihe, scheuer Ehrfurcht sich beklemmend senkt, reckt sich in ihm der Weltenhumor, der nichts, mag es aus unserem niederen Gesichtswinkel noch so gross erscheinen, allzuernst nehmen kann. Unbewusst bäumt sich

das Kraftgefühl der Jugend auf gegen Anerkennung irgend etwas Grossen, denn dadurch wäre ja dem eignen Thun ein Ziel vorausgesteckt. Es ist eben ein Mangel an Scheu.

Dazu das kindliche Vergnügen am Wortgeklimper, an der Phantastik des Ausdrucks! „Giebel von Gips“ — das ist echt amerikanisch. Man erinnere sich an die „Head-lines“, an die Titelüberschriften der amerikanischen Tagesblätter, wie Rhythmus und besonders die Alliteration darin wahre Orgien feiern. Mit dem wichtigsten Ereignis sich innerhalb eines knappen Epigramms — that tastes well in the mouth — abzufinden, — das ist ihre Charaktereigentümlichkeit.

Ich kenne Herrn B. Fuller nicht, stelle mir ihn aber etwa wie Whistler vor. Jedenfalls geistig sieht er ihm ähnlich. Weiteren Kreisen wurde Whistler erst durch einen entsprechenden Streich bekannt, durch seinen berühmten Rechtstreit mit Ruskin. Als er ihn in Scene setzte, war es ihm nicht um die Zurücknahme einer Beleidigung oder gar die „Wahrung des Marktwertes seiner Erzeugnisse“ zu thun. Auch er wollte ein Licht auspusten. Auch er merkte an diesem von ganz England ehrfurchtsvoll angestaunten Kunstrichter, dass er, von freieren Gesichtspunkten aus betrachtet, eigentlich kleinlich und lächerlich sei, und so „zog er aus, um ihn zu fällen!“

Das hat er gethan mit all dem Mangel an Scheu des echten Amerikaners. Wer Ruskins Bekanntschaft zuerst durch Lesen des berühmten Heftchens „Whistler vs. Ruskin“ gemacht hat, dem bleibt es für alle Zeit unmöglich, den gefeierten Kritiker schätzen zu lernen. Whistler reiht eine Perlenschnur von Dummheiten, — lauter eigene Aussagen Ruskins — an einander. Auch

ohne Whistlers beissende, vernichtende Randbemerkungen müsste man denken, der Mann sei dadurch auf alle Ewigkeit blossgestellt. An keinem Citat, das Whistler bringt, ändert er ein Wort: er führt es richtig an. Aber er reisst wohl Sätze, wie sie ihm passen, heraus, ohne den Gedankengang ganz anzugeben. Nicht recht ist es, schliesslich auch noch in dieser Weise auf sämtliche Böcke eines Menschen den Scheinwerfer einer schonungslosen Publizität zu richten, während man seine sämtlichen Tugenden, trotzdem sie vielleicht überwiegen — im Dunkel des Schweigens liegen lässt.

Das ist nicht gerade „fair“ — aber recht charakteristisch für Whistler. Etwas später schloss er die Streitschrift Whistlers vs. Ruskin in sein merkwürdiges Buch „The gentle Art of making enemies“ ein.

Der Titel führt irre: „Die edle Kunst sich Feinde zu machen“. Man vermutet dahinter einen Weltweisen, der mit überlegenem Humor sich über die Schwächen der Mitmenschen lustig macht. Nichts von alledem! Es ist der aufgeregte, beleidigte Haderer, der links und rechts masslos derbe Keulenschläge austeilt, sehr oft alberne Feinde durch beissenden Spott von der Bildfläche wegätzt, ebenso oft aber auch ganz offenkundig im Zank den kürzeren zieht, — und dann zeigt er sich im ungünstigsten Licht. Sehen wir uns seine Fehden ein wenig näher an!

Den braven Ruskin hat er brillant abgefertigt und köstlich ist es auch, wenn er einen seiner Lieblingsopfer, — dem „'Arry“ (Henry Quilter) empfiehlt, sich fernerhin doch lieber seines Geruchsinnes statt seines Auges zu bedienen. Quilter hatte nämlich ein Aquarellbildnis von Herkomer für dessen bestes Ölgemälde erklärt. Oder er legt es einem andern „Kritiker“, der



Photo Mansell *Paris, Musée du Luxembourg*

WHISTLERS MUTTER

Autolithographieen mit Heliogravüren nach unfertigen Federzeichnungen verwechselte, nahe, sich doch, ehe er zur Feder greift, bei den Schutzmännern (die in England zuweilen den Dienst unserer Galerieaufseher versorgen) zu erkundigen.

Aber bald, wenn man in „The gentle Art of making enemies“ weiter liesst, trifft man auf Fälle, die einem etwas unbehaglich anmuten. Ist es nicht lediglich ewige Zanksucht, wenn er die absichtslose, einfach als Thatsache vorgebrachte Erzählung seines Schwagers, dass Whistlers 16 Thames-Radierungen erst von einem schlechten Drucker abgezogen wurden, ehe sie zu Goulding kamen, zu einer Haupt- und Staatsaktion aufbauscht! Er beunruhigt in einer Anzahl von Briefen, die Zeitungen zweier Welten damit! Er nimmt die Gelegenheit wahr, den gänzlich unschuldigen biederen Hamerton — der die Geschichte wiedererzählt —, eins auszuwischen, indem er Hamerton, den weit bekannten Schriftsteller „ein gewisser Herr Hamerton“ nennt. Das Hauptziel seines Zorns ist aber der Schwager selbst, mit dem er früher schon öffentlich ein Hühnchen gerupft hatte. Das kam so. Als Frank Duveneks venezianische Radierungen in London erschienen, glaubte Haden einen Augenblick lang, sie müssten von Whistler herrühren. Er ging hin um sie mit echten Whistlers zu vergleichen. Geschwätzige Klatschmäuler setzten Whistler hiervon in Kenntnis. In der Form, wie sie es ihm wiedererzählten, hat die Geschichte wahrscheinlich den Anstrich bekommen, als wolle Haden seinem Schwager aufpassen, ob er nicht Arbeiten unter falschem Namen in die Ausstellungen einschmuggele. Jedenfalls tritt daraufhin Whistler eben diese Auffassung in einer bissigen Pressfehde breit. Schon damals

erregte es peinliches Aufsehen, dass jemand den eigenen nahen Verwandten öffentlich verunglimpft. Und auch jetzt noch, wenn man die Briefe dieser verschiedenen Fälle durchliest, berührt es uns unangenehm, dass jemand seine schmutzige Wäsche so vor allen Leuten waschen kann.

Dass jemandem das Feingefühl abgeht, ist ja schon schlimm genug, schlimmer aber noch, wenn er es mit seiner Ehrlichkeit auch nicht scharf nimmt.

Whistler citiert einen Satz Tom Taylors über Velasquez, aus dem hervorgehen würde, dass Taylors Urteil einfach albern ist. Nun stellt sich aber heraus, dass Taylor diesen Satz nicht über Velasquez im allgemeinen, sondern über ein einzelnes Werk des Künstlers geschrieben hat und dass Whistler den Satz aus seiner Umgebung gerissen hat, die ihn dem Sinn nach wesentlich verändert. Was thut aber Whistler, als Taylor ihn öffentlich darauf aufmerksam macht, dass das Citat Whistlers eine wissentliche Entstellung ist. Mit einer souveränen Frechheit, die selbst den unbeteiligten wütend machen kann, antwortet er „Warum sich erst streiten über ihr Artikelchen! Die Worte, die ich anführte, h a b e n Sie jedenfalls drucken lassen und es ist sicherlich nicht von Belang, was Sie etwa noch weiter über den Meister drucken liessen.“ Ganz recht hat Taylor, — an und für sich ja ein Zwerg im Vergleich zu seinem Gegner — wenn er daraufhin nur noch um Entschuldigung bittet, dass er sich soweit vergessen konnte, Whistler auch nur auf einen Augenblick ernst zu nehmen.

Diese fast heroische Frechheit, — die ja zunächst belustigt, aber doch zu guterletzt einen üblen Nachgeschmack hinterlässt — hilft Whistler über manchen

andern Fall hinweg. Einmal als er seinem Herzen Luft machen will und die Kunstkritiker verhöhnt, bringt er sie in Verbindung mit dem ersten grossen Verneiner, den die Geschichte kennt, mit Bileams Esel. Darauf weist ihm aber ein Gegner bald nach, dass er sich mit diesem Vergleich geradezu blamiert, sich selbst eine Grube gegraben habe. Denn in der That hat nicht Bileam (der Prophet und Künstler Whistler), sondern der Esel (der Verneiner und Kritiker) die Wahrheit erkannt und den Engel des Herrn gesehen! Eigentlich ist Whistler jetzt schachmatt; aber er setzt sich leichten Gewissens über seine Niederlage hinweg und denkt sie zu verschleiern, indem er den Leser durch einen schnodderigen Witz davon abzulenken versucht. Witzig war es ja wenigstens auch immer noch, wie Whistler sich an seinem Architekten X. rächte, mit dem er über sein Haus in Chelsea in Streitigkeiten geraten war. Er liess folgende Inschrift über die Thür setzen: „Wo der Herr nicht das Haus bauet, so arbeiten umsonst, die daran bauen. Dieses Haus baute Herr X.“

Wie soll man aber sein Benehmen im Fall Leyland entschuldigen. Für die Dekoration des berühmten „Pfauenzimmers“ in dessen Haus war ein Preis in Pfund vereinbart worden. Als Whistler nachträglich auf einmal die Summe in Guineen verlangte, war der Besteller selbstverständlich nicht bereit, darauf einzugehen. Whistler, darüber erbost, trotzdem er nicht den leisesten Anschein eines Rechtes für sich in Anspruch nehmen konnte, verändert einen der gemalten Pfauen derart, dass eine deutliche Karikatur auf Herrn Leyland daraus wird, die dieser nun im eigenen Zimmer täglich vor sich haben musste. Ausserdem malte er noch ein karikiertes Brustbild

dieses Mäcens, das nachträglich in den öffentlichen Handel gelangte.

Wie freut Whistler sich, wenn er sein Opfer zerzausen kann, wenn er das kleinste Versehen eines in letzter Instanz wohl ganz anspruchslosen, vielgeplagten Zeitungsschreibers mit Jubelgeschrei auf den Markt zerren kann, um den armen Sünder elend lächerlich zu machen! Man sollte denken, wenn ihm selbst einmal ein Schnitzer passierte, er müsse vor Angst und Scham vergehen. Keine Spur davon! Als er ein kleines Verzeichnis zu der Ausstellung seiner italienischen Arbeiten herausgab, enthielt es eine wahre Blütenlese von kauderwelschem whistlerianischem Italienisch. Da las man: „Santa Margharita", „San Giovanni Apostolo et Evangelistoe", „Café Orientale", „Piazetta" und endlich das famose „Campo Sta. Martin". Auch das wurde ihm natürlich vorgehalten, und auch hier hält er dem Gegner nicht ehrlich stand, sondern kneift mit einer Grimasse, — einem dummen Witz — aus. Eine ähnliche Erfahrung machte Wedmore mit ihm. Whistler citiert aus einem Artikel Wedmores: „Ich möchte Whistlers Arbeiten nicht verstehen (understand)" eine bornierte Äusserung, wenn sie wirklich geschrieben worden wäre. Wedmore hatte aber gar nicht das geschrieben, sondern vielmehr „ich möchte Whistlers Arbeiten nicht unterschätzen (understate)", was er natürlich sofort öffentlich bekannt giebt. Jeder Gentleman würde doch nun wegen dieses falschen Citats um Entschuldigung gebeten haben, schon einmal, um den Verdacht von sich abzulenken, als sei das Versehen anders als unfreiwillig geschehen. Whistler setzt aber auf seine Verletzung der Wahrheit noch eine Verletzung der guten Sitte, indem er grob antwortet: „Ja, der

Druckfehler ist eigentlich unverzeihlich, denn ich und selbst der Setzer hätten doch wissen müssen, dass es sich bei Herrn Wedmore und seinesgleichen immer nur um das Unterschätzen und niemals um das Verstehen einer Sache handelt."

Das ist eine Art Roheit des Gefühls, die jeden weiteren Verkehr, selbst den feindschaftlichen, unmöglich macht, und Wedmore hat auch darauf nicht geantwortet. Oscar Wilde war nicht so klug, vielleicht weil er über eine nicht minder scharfe, wenn auch feinere Zunge verfügte, als Whistler selbst. Er lässt sich einige Male in ein Wortgeplänkel ein. Alle diese Streitereien nahmen die Form von Brief und Gegenbrief an die Redaktion irgend einer beliebten Zeitung an. Diese Form des öffentlichen Austragens von Meinungsverschiedenheiten ist in England und Amerika allgemein beliebt. Whistler verfällt wie gewöhnlich bald in seinen üblichen „Arizona-Kicker"-Ton. Oscar Wilde zieht sich jetzt zurück und führt dabei seinen Gegner zuguterletzt trefflich ab. Mit Anlehnung an das Sprichwort, die wahre Nächstenliebe beginnt im eigenen Hause, apostrophierte er Atlas als den fingierten Herausgeber der Zeitschrift „The World". „Atlas! dies ist sehr traurig! Bei unserm James beginnt die Pöbelhaftigkeit zu Hause, möchte sie nur auch dort ruhig bleiben." Die gelungene Knappheit der Entgegnung lässt sich im Deutschen nicht gut wiedergeben.

Diesen Sieg im Wortstreit hat ihm Whistler nie verziehen: jetzt und auch später verfolgt er Wilde mit hämischen Vorwürfen, dass er ein Plagiator sei. Und die Episode Wilde-Whistler schliesst ab mit einem Brief des letzteren, indem er eine persönliche Schwäche seines Gegners in einer Weise angreift, die geradezu als

gemein zu bezeichnen ist. Es ist ein psychologisches Wunder, wie ein Mann, der sich doch in gebildeten Kreisen bewegt, dermassen ausfallend sein kann, ohne jedwede Scheu vor dem Äussersten im Ausdruck. Das Wunder wiederholte sich aber in dem letzten grossen öffentlichen Streit, den Whistler vom Zaun gebrochen hat, in seinem Prozess gegen Sir William Eden. Nachdem er ihn in erster Instanz ganz und in zweiter in allen wesentlichen Teilen verloren hatte, befreite er sich von dem Alp, der ihn bedrückte, durch Veröffentlichung eines Epilogs sozusagen zur „Gentle-Art . . ." durch die Broschüre „Eden versus Whistler: The Baronet und the Butterfly; A Valentine with a Verdict".

Von allem Anfang an versuchte er, — wie ein Verwandter Edens ganz richtig sagte „— mittels eines Schleiers von Beschimpfungen eine ganz einfache Sachlage der Erkenntnis zu entziehen". Diese Sachlage war so. Zwei- bis dreitausend Mark war der vorläufig ausbedungene Preis für eine Bildnisskizze, die Whistler dem Eden machen sollte. Der Baronet beging die Taktlosigkeit, dem Künstler unter Verschluss zweitausend Mark in die Hand zu drücken, obwohl das Bildnis eigentlich ein Bild und nicht eine Skizze geworden war. Bekanntlich sind es nun immer gerade diejenigen, die selbst am wenigsten Taktgefühl besitzen, die den Mangel an Takt in andern am schnellsten empfinden. Ein der Situation gewachsener Künstler hätte den knauserigen Baronet wohl mit überlegener Ironie wissen lassen, es sei eigentlich an ihm zu bestimmen, ob das Gemälde mit der unteren oder der oberen Grenze des ausbedungenen Preises zu bezahlen wäre. Whistler aber findet darin nicht genügende Befriedigung; er zerrt die Sache gleich

an die Öffentlichkeit: er will sie an die grosse Glocke hängen und will Eden als schäbigen Kunden brandmarken. Wenn er wenigstens nicht in so masslos heftigen Beschimpfungen sich ergangen hätte, würde er der eigenen Sache nicht so sehr geschadet haben. Aber er verlor den Prozess, entschädigte sich durch das Büchelchen dafür und hing ihm ein Schlusswort an, in dem er, ein echter geifernder Thersites, den Feind, dem er vor dem Richterstuhle der Welt unterlegen war, mit Schmutz bewirft. Es ist mir ein Rätsel, dass dieses Schlusswort nicht eine Beleidigungsklage zur Folge gehabt hat.

Unter der ungemütlichen Art dieses Mannes hatte selbst meine Wenigkeit einmal zu leiden. Es war zur Zeit, als der „Pan“ aufblühte, und da ich gerade nach England reiste, sollte ich einmal auskundschaften, ob Whistler vielleicht für eine bestimmte Arbeit zu gewinnen wäre. Dass es ungeheuer schwer sei, überhaupt an ihn heranzukommen, wusste ich schon. Ich rüstete mich also mit zwei ausgezeichneten Empfehlungen aus und begab mich nach der Nummer 8 Fitzroy Street, Fitzroy Square. Dort sah ich einen längeren Gang, an den mehrere Ateliers stiessen. Es herrschte Totenstille, während ich die richtige Thüre aufsuchte und mehrmals anklopfte. Aufgemacht wurde mir nicht, aber bald erklang lustiges Pfeifen jenseits der Thür.

Ich sollte nicht nur unverrichteter Sache heimgehen, ich sollte auch wissen, dass man mich absichtlich draussen stehen liess.

Auf mancherlei schon früher abgesandte Briefe und Telegramme hatte ich auch nie eine Antwort erhalten. Aber das erging nicht etwa nur mir so. Strang erzählte mir einmal, dass er Whistler besucht habe, gerade als

er das Bildnis einer vornehmen Dame malte. Whistler bestellte die Dame auf den nächsten Tag zu sich, und sie beklagte sich, dass sie schon wieder kommen müsse, dass es so lange dauere, dass sie so viel opfern müsse, bis das Bildnis fertig werde. „Aber meine verehrte Dame," entgegnete Whistler halb pathetisch, halb ironisch, „das ist noch gar nichts im Vergleich zu dem, was ich Ihretwillen opfere! Sehen Sie, jetzt, da ich Ihr Bildnis male, komme ich nicht einmal dazu, meine Korrespondenz zu erledigen." Und in der That fand Strang einen Berg Briefe auf dem Tisch, kein einziges Couvert war geöffnet.

Sich durch solches Benehmen Feinde zu machen, ist am Ende keine Kunst, — am allerwenigsten eine „edle".

In der That hat Whistler nach und nach alle verloren, die früheren Freunde; neben Oscar Wilde, dem in vielem gleichgearteten Genossen, sagte sich George Moore von ihm los, den er nicht genug loben konnte als er für ihn eintrat, den er aber sofort in der niederträchtigsten Weise verdächtigte, als er in der Eden-Angelegenheit sich neutral verhielt. Neben dem Dichter Swinburne, der im Kampf mit dem Unfreien selber seine Vornehmheit einbüsste, wendete sich auch Stott of Oldham ab, dem Whistler einst das Lob aussprach, sein Werk in einer Ausstellung zu übersehen, sei eine Schande, der ihn aber einige Jahre später im Klub wie eine junge Katze beutelte. Zuletzt soll ihn sogar sein ältester Freund, der viel von ihm im Laufe der Jahre hatte einstecken müssen, und der ihm nur gedient hatte, der Kunsthändler Kennedy, verlassen haben.

Er muss, unbeschadet seines Witzes, seiner gesellschaftlichen Brillanz, die ihn bei der ersten Begeg-

DIE BRÜCKE

Nach dem Steindruck im Königl. Kupferstichkabinet zu Dresden



nung bezaubernd erscheinen liessen, sobald der nähere Verkehr in Frage kam, ein selten unsympathischer Mensch gewesen sein.

Zu diesem Urteil habe ich den Leser herangeführt, nicht etwa weil ich gern bei den unangenehmen Zügen eines Menschen verweile, oder gern üble Anekdoten nacherzählte, sondern weil ich glaube, die Erkenntnis dieser Thatsache ist notwendig, um Whistler als Künstler verstehen zu können.

Die Naturwissenschaft lehrt uns, dass es keinen Verlust oder Zuwachs in der Gesamtzahl der Einheiten des Kosmos giebt. Körper werden flüssig, Flüssigkeiten werden Gase: die Atome verändern sich, aber mehr oder weniger werden sie nicht.

Etwas ähnliches besteht vielleicht beim Menschengeschlecht. Die Gesamtkräfte, die ein jeder von uns hat, laufen wohl auf ein und dasselbe Durchschnittsmass hinaus. Wir, die wir ausgeglichen sind, die wir von guten und schlechten Eigenschaften gerade soviel haben, dass sich alle das Gegengewicht halten, bilden die angenehme Durchschnittsware: reizend im Verkehr mit den Menschen, belanglos in der Förderung der Menschheit. Diejenigen aber, in deren Wesen sich krasse Klüfte offenbaren, bei denen eine Energie unverhältnismässig ausgebildet ist auf Kosten einer anderen, die ganz fehlt, sind die — Verbrecher oder Genies.

Die Menschenseele Whistlers war vielleicht von dem doppelten Mass von Kleinlichkeit, Gehässigkeit und Übelwollen durchsetzt, damit die Künstlerseele ganz frei, gross und schlackenlos sein konnte. Was sich von verneinenden Kräften in diesem Organismus befand, drängte sich in sein weltliches Leben zusammen, sein künstlerisches war ganz lauter.

In einer Zeit, in der Strömung von Strömung rasch abgelöst wurde, in welcher jede Künstlergruppe erregt die vorhergehende befehdete und der Streit und Widerstreit um so allgemeiner wurde, weil nicht Persönlichkeiten, sondern Prinzipien ausgefochten wurden, weil auch nicht nur die Schaffenden selbst, sondern die Zuschauer in den Kampf gingen, liess Whistler seine Kunst erblühen, die weit über jedem Kampf steht, ja die nicht einmal irgend einen Streit herausfordert. Denn selbst die berühmte „Nocturne", welche Ruskin zu jener flegelhaften Kritik gereizt hat, hat ihn ja nicht als Kunstwerk, sondern als Kaufobjekt so sehr in Harnisch gesetzt. Er ärgerte sich nur darüber, dass jemand für ein kleines Bild, an dem nicht einmal die Schweissspuren „der redlichen Arbeit" glänzten, viertausend zweihundert Mark verlangen konnte. Also selbst hier war es nicht eine sensationelle Auffassung der Kunst, sondern eine sensationelle Auffassung des Marktwertes, die Whistler geliefert hat. Seine Kunst wusste nie etwas von den Sensationen des Tages, von der orientalischen und der sogenannten naturalistischen religiösen Malerei, von dem Impressionismus und der Armeleutmalerei, von dem Freilicht und dem Pointillismus, von den mancherlei anderen geräuschvollen Losungen der verstrichenen vierzig Jahre, die Tausenden und Abertausenden den Kopf verdreht haben. Sie lebte in der Ruhe einer Verfeinerung, die sie von vornherein dem Interesse der grossen Menge entzog. Wäre Whistler als Mensch ein zurückhaltender Charakter gewesen, seine Kunst allein hätte seinen Namen nie in aller Leute Mund gebracht. Wenigen Vornehmen und Gleichgesinnten wäre sie aufgegangen und diese hätten sie der Menge wohl bis zur ehrfurchtsvollen

Scheu, aber nicht bis zum liebevollen Verständnis nahe rücken können. Denn sie gipfelt in Werken wie etwa denjenigen, die Geoffroy und Duret so schön beschrieben haben.

„Die Frau sitzt in einem strengen Zimmer, an dessen Wand sich das letzte Licht der Dämmerung hinschleicht. Sie verharrt im Profil, unbeweglich und in Nachdenken versunken, in einer jener langen Ruhepausen des Alters, jener Ruhepausen, die äusserlich so friedlich erscheinen, die aber innerlich wohl von dem ganzen Leben, das durchlaufen wurde, bewegt sind.

„Es giebt viel düsteres, es giebt viel schwarzes an dieser sanften Frau und um sie herum. Der beblümte Vorhang, der Sessel, der Rahmen an der Wand, ein andrer Rahmen, von dem man nur den Rand ein wenig sieht, die Bodenleiste, das Schuhwerk an den auf einem Bänkchen zusammengestellten Füssen, das weitfaltige Gewand, alles das ist schwarz; schwarz wie das Leid, schwarz wie der Schmuck des Katafalks, schwarz wie der Trauerrand.

„Aber das Leben hat sich mitten in diesen Grabesschmuck geflüchtet, das Leben eines warmen Herzens und eines abgeklärten Gemüts. Die zierlichen Hände, halb in den Manchetten verloren, sind im Schoss über ein Spitzentaschentuch zusammengelegt, das schmale Antlitz, fein, sinnend, ist auf den Boden gesenkt, während die Augen sich hinauf nach unsichtbaren und doch so lebendigen Gesichten wenden. Diese Hände und dies Gesicht zeichnet die weichste Wirklichkeit, das seidigste, beseelteste Carnat aus, das je ein Künstler zu bannen vermocht hat, — ein Künstler, erfüllt von zärtlicher Ehrfurcht vor dem Greisenalter, das sich aus seiner

Jugend die Anmut erhalten hat, — jene berauschende Erinnerung an die Schönheit.

„Jene Anmut, jene Schönheit, jene Jugend sind zugegen. Sie huschen überall umher und verklären hier die Krümmungen des eingezogenen Mundes, dort die Innerlichkeit des Blicks, da die rote Rose, die noch immer auf den schmächtigen Wangen blüht.

„Diese Rose ist es, mehr noch als das rötlich silberne Licht, die das Zimmer erfüllt; diese Rose ist es, die jene Wände, jene Behänge, jene Kleidung in denen sich soviel Schatten anhäuft, erhellt. „Seitdem es Maler giebt, —“ schrieb d'Aurevilly so feinsinnig, — „ist es nicht stets auf einer schwarzen Farbengebung, dass sie das Rosa am zartesten verreiben?“ Und er sagte auch: „Die Liebe, die Schönheit, die erste Trunkenheit der Jugend, alles das ist so herrlich, wann es nicht mehr besteht, alles das dämmert so glorreich golden in uns, wann das Schwarz der Nacht sich über unsere Häupter zu senken beginnt.“

„Eine solche ist die wundervolle Bedeutung dieses Gemäldes, von dem eine Kunst der Schlichtheit ausstrahlt, eine Kunst grosser Linien, nur mit derjenigen der allergrössten Meister vergleichbar und von einer ganz persönlichen, neuen Bedeutsamkeit. Bewunderungswürdiges, harmonisches Werk, ernstes und tiefes Bild, in dem der Genius des Nordens aus dem Halbdunkel mit unvergleichlichem Stolz und unendlicher Süsse hervorstrahlt. Zugleich mit dem Bildnis der Mutterschaft, so wie es nur der zum grossen Künstler gewordene Sohn, den diese Frau gebar, schaffen konnte, stellt es auch das hohe Lied dar, zum Lob der Frau gesungen! Es ist am Ende gar zu naheliegend, ein junges, holdes Geschöpf mitten in der Entfaltung



Photo Mansell *Privatbesitz*

THE FUR JACKET

und dem Erblühen zu nehmen, und es auf eine Leinwand geworfen, der allgemeinen Bewunderung darzubieten. Whistler hat bewiesen, dass es ihm ebenso leicht ist, es zu nehmen, wann seine Gestalt, schmiegsam und beweglich, sich in der Haltung leise gehen zu lassen beginnt, wann das Haar silbern zu erbleichen anfängt und wann das zarte Rot der Wangen, immer noch anmutig, doch schon wehmutsvoll der Auflösung des Leibes und der Weltenflucht der Gedanken im Alter den Abschiedsschmuck weiht.“

Ferner:

„— — Dort lockt und fesselt uns unter allen Gemälden ein Bildnis. Das Modell ist eine Frau von hoher Gestalt, zierlich und schlank. Sie schreitet fort, gleichsam um sich dem Blick des Beschauers zu entziehen, und verschwindet in den Hintergrund des Bildes hinein.

„Man gewahrt sie im Profil gerade wie sie im Begriff steht ihren Kopf zurückzuwerfen um vor dem Scheiden uns einen letzten Blick herabzuschicken. Es ist Lady Archibald Campbell, eine der berühmten Schönheiten Englands. Das Bildnis giebt sie uns wieder, von Leben sprühend, mit ihrem vollen Reiz, mit ihrer geschmeidigen Gestalt, ihren duftigen Zügen, ihrem blonden Haar, seidig und flatternd, ihrem feuchten, tiefen Blick. Dem Antlitz verlieh der Künstler einen Ausdruck leiser Verachtung, der dieser Frau ausgezeichnet steht. Denn derjenigen, die so schön ist wie diese hier, steht nichts besser als ein gewisses Mitleid mit der Masse der hässlichen Besucher, die einen anzuschauen kommen, oder auch mit dem armen Volk, ebenfalls hässlich und übel gemalt, deren Bildnisse ringsum an der Wand hängen. Das Handwerkliche, die Pinsel-

führung, die Farbengebung dieses Gemäldes sind durchaus eigenartig und erdrücken einfach die gesamte Umgebung.

„Das Kleid hebt sich grau von einem schwarzen Hintergrund ab. Das Grau des Kleides und das Schwarz des Hintergrundes gehen ineinander auf und bilden eine harmonische Verbindung. Die Technik ist weitherzig und der Anschlag gelangt in grossen Zügen zu der alleräussersten Einfachheit: das Bild ist von Luft erfüllt und der Hintergrund tritt weit zurück. Man fühlt, wie das Modell lebt, schreitet, sich bewegt. Wenn meine Eingebungen über die Kunst der Malerei nicht durchaus falsche sind, scheint es mir, dass hier alle die Bedingungen eines grossen Kunstwerks verwirklicht worden sind. Ursprünglichkeit in der Form und im Wesen, Erfindungsgabe mit Bezug auf den Stoff, Einfachheit in der Ausführung; das Leben, die Bewegung gewissermassen greifbar auf die Leinwand gebannt, — das sind wohl deutlich die Kennzeichen eines Meisterwerkes. Und in der That, — das Bildnis rührt von der Hand Whistlers her.“*)

Mit solcher Kunst bewegt man nicht das Volk.

— — — — — — — — — — — — —

---

*) „La femme est assise dans une chambre sévère où traîne la clarté dernière des crépuscules. Elle est tournée de profil, au repos, immobile et songeuse, dans une de ces stations qui paraissent si calmes et qui doivent être si intérieurement agitées par toute l'existence qui a été vecue.

„Il y a bien du sombre, il y a bien du noir sur cette douce femme et autour d'elle. Le rideau à fleurettes, la chaise, le cadre fixé au mur, un autre cadre dont on“

Genies, sagt man, werden eigentlich als Genies fertig geboren. Was künstlerische Vollendung anbelangt hat Goethe seinen Werther nie in den Schatten gestellt. Aber Whistler bildet, wie es scheint, die Ausnahme, die die Regel bestätigt. Er ist ganz entschieden

---

„voit un peu la bordure, la plinte, la chaussure des deux pieds rassemblés sur un tabouret, l'ample robe, tout cela est noir, d'un noir de deuil, d'un noir de tentures funèbres, d'un noir de lettres de faire-part. Mais la vie est refugiée dans ce décor de tristesse, la vie d'un cœur chaleureux et d'une pensée sereine. Les deux mains mêmes perdues dans les manchettes, et appuyées au creux des genoux sur un mouchoir de dentelle, le visage amaigri, fin, pensif, abaissé vers le sol alors que les yeux se lèvent vers les visions invisibles et certaines, ces mains et ce visage sont de la réalité la plus douce, de la chair la plus soyeuse et la plus tiède que jamais artiste ait évoquée avec un respect attendri devant la vieillesse qui a gardé de la jeunesse la grâce, — ce souvenir exquis de la beauté.

„Cette grâce, cette beauté, cette jeunesse, sont présentes. Elles sont partout errantes, et elles se fixent à la sinuosité de la bouche rentrée, au profond du regard, à la fleur rose qui fleurit encore sur ces joues amaigries. C'est ce rose, plus encore que cette lumière d'argent et de vermeil qui remplit la chambre, c'est ce rose qui éclaire ces murailles, ces tentures, ces vêtements, où se sont accumulées tant de ténèbres. „Depuis qu'il existe des peintres, écrivait exquisement d'Aurevilly, n'est ce pas toujours sur une palette noire que se broie le rose le plus doux?“ Et il disait aussi: „L'amour, la jeunesse, les premières ivresses de la vie, tout cela est si beau“

nach und nach zu seiner Grösse herangewachsen. Doch verspüren wir bei ihm weniger eine Entwickelung, die einem inneren Triebe folgend, sich entfaltet und verfeinert. Er wirft vielmehr den ihm von fremder Seite

---

„quand tout cela n'est plus, tout cela s'empourpre tant en nous quand le noir de la nuit nous tombe sur la tête . . ."

„C'est l'admirable signification de cette toile où rayonne un art de simplicité, d'harmonie, de grandes lignes, comparables seulement à l'art des plus grands artistes, et d'une signification si individuelle, si nouvelle. Œuvre admirable, harmonieuse, image grave et profonde où le génie du Nord resplendit dans la pénombre avec une fierté incomparable et une douceur infinie! En même temps que le portrait de la Maternité, tel que pouvait le concevoir le fils né de cette femme et devenu un grand artiste, c'est un poème extraordinaire à la gloire de la femme. Il est peut-être trop indiqué de prendre une créature de jeunesse et de beauté, en croissance ou en épanouissement, et de la donner à admirer sur la toile où elle à été transportée. Whistler a montré qu'il était aussi facile pour lui de la prendre, alors que sa taille, flexible et souple, tombe aux attitudes lasses, que ses cheveux s'argentent et que ce rose délicieux des joues reste délicieux et devient si mélancolique quand il vient parer l'usure du corps et le refuge des pensées de la vieillesse." G. Geffroy: La vie artistique: 1re Serie (Paris 1892) pag. 80—83.

„. . . Là, entre toutes les toiles, un portrait nous sollicite et nous retient. Le modèle est une femme de grande taille, légère et élancée; elle marche comme pour s'éloigner du spectateur et s'enfoncer dans le tableau; on la voit de profil, au moment où elle retourne"

STUDIE

Nach dem Steindruck des Königl.
Kupferstichkabinets zu Dresden



aufgelegten Zwang ab. Sein Ziel war ihm von Anfang an mehr oder minder klar. Aber er lernt immer mehr sich frei machen von den Anforderungen, welche die in Kunstregeln befangenen Menschen um ihn herum stellen.

„la tête pour jeter un dernier regard avant de disparaître. C'est lady Archibald Campbell, une des femmes les plus belles de l'Angleterre. Le portrait nous la donne vivante, dans toute son charme, avec sa taille souple, ses cheveux blonds, soyeux et voltigeants, ses traits vaporeux, ses yeux humides et profonds. Sur le visage, l'artiste a mis l'expression d'un léger dédain fort approprié au sujet, car à qui est aussi belle que cela, rien ne sied mieux qu'une certaine pitié pour tant de visiteurs si laids qui viennent vous contempler, ou pour les pauvres gens, également laids et mal peints, dont les portraits sont accrochés, dans le voisinage, à la muraille. La facture, la touche, le coloris de ce tableau sont absolument originaux et tranchent sur tout l'entourage. Le costume se détache en gris sur un fond noir; le gris du costume et le noir du fond se combinent et forment un ensemble harmonieux; le faire est large, la touche arrive par grands plans, à la plus extrême simplicité; le tableau est plein d'air et le fond se recule. On sent le modèle vivre, marcher, s'agiter. Si mes notions sur l'art de la peinture ne sont point erronées, il me semble que voilà realisées toutes les conditions d'un œuvre de grand art. Originalité de forme et de fond, invention dans le sujet, simplicité dans l'exécution; la vie, le mouvement rendus sensibles sur la toile; ce sont bien là les traits caracteristiques d'un œuvre de maître. Et, en effet, ce portrait est de M. Whistler." — Th. Duret: Gaz. des beaux Arts, 1884, Bd. 29, pag. 535/6.

Es ist merkwürdig, wie wenig Thatsachen aus dem Leben dieses so weitbekannten Mannes in die Öffentlichkeit gedrungen sind, — nebenbei bemerkt, ein schlagender Beweis dafür, dass ihn seine Gegner arg verleumdeten, wenn sie ihn der gewöhnlichen Eitelkeit ziehen. Auch ich kann nicht viel bestimmtes dem Leser bieten, nicht einmal für die buchstäbliche Genauigkeit dieses Wenigen bürgen.

Die Familie Whistler ist zum mindesten bis zur Zeit des mitteilsamen Pepys nachweisbar, der in seinem unschätzbaren Tagebuch öfters einen Vorfahren unseres Künstlers, den Arzt Whistler, erwähnt. Von den darauffolgenden Generationen lebte ein Zweig längere Zeit in Irland, um dann nach den Südstaaten der Union überzusiedeln. Zweifellos hat das Verweilen unter diesen beiden leicht erregbaren schlagfertigen und leidenschaftlichen Volksstämmen in den früheren Geschlechtern der Whistlers einige der Charaktereigenschaften erweckt, die wir auf den jüngsten Spross so merklich vererbt finden. Er selbst erblickte unter den etwas fröstelnd- frommen, kalt- gerechten Yankees am 11. Juli 1834 zu Lowell, Massachusetts, das Licht der Welt. Sein Vater war Militär und Ingenieur: er soll das persönliche Interesse des Zaren Nikolaus genossen haben und auf dessen Anregung an die Petersburg-Moskau-Bahn berufen worden sein. Dorthin folgte ihn die Mutter mit dem Kind James nach. Nur kurze Zeit dauerte es, ehe der Vater starb, und sie kehrten in die Heimat zurück. James kam 1857 auf die Militärakademie West Point, der auch sein Vater seine Erziehung verdankte. Es scheint, dass er damals James Whistler hiess, und dass er sich den Namen McNeill später erst aus eigener Machtvollkommenheit beigelegt

hat. In solchen Sachen ist man in England, geschweige denn in Amerika viel weniger peinlich als bei uns: ist es dort doch häufig genug, dass eine Generation sogar den Familiennamen der vorhergehenden willkürlich ändert.

Vier Jahre lang blieb Whistler in West Point, ehe er die militärische Laufbahn aufsteckte. Als „Leutnant" hat er die Westküste von Südamerika besucht; ich nehme an, dass die Reise in diese Zeit fällt. Justice Day in Kensington besitzt ein Ölgemälde von ihm, das einen Beleuchtungseffekt im Hafen von Valparaiso darstellt. Es wird wohl auf Naturskizzen und nicht lediglich auf Erinnerungen zurückgehen. Denn schon lange, ehe Whistler von West Point ohne Abgangszeugnis schied, hatte er sich der Mathematik und Kriegskunst ab-, dem Zeichnen und Malen immer mehr zugewandt.

Im Staatsauftrag hatte Whistler eine Karte zu stechen, eine Art Vogelperspektive scheinbar, denn die Vorgesetzten und der junge Künstler gerieten einander in die Haare, wegen seiner Auffassung der Bäume und landschaftlichen Details, die er angebracht hatte. Das Gerücht versetzt diese Episode nach Baltimore, in die Zeit nach dem West Point-Aufenthalt und teilt ihr die wichtige Rolle zu, den endgültigen Verzicht Whistlers auf Staatsdienst jeglicher Art heraufbeschworen zu haben.

Whistler reiste nach Paris und studierte zwei Jahre unter Gleyre; er schloss sich zuerst an Bracquemond, Degas und Fantin-Latour an. 1859, 1860 und 1863 befand er sich unter den Zurückgewiesenen des Salons, das letztgenannte Mal in der Gesellschaft von Manet, Cazin, Degas, Bracquemond. Er hatte seine „La femme

blanche“ eingeschickt, die im Salon des Refusés eben dieses Jahres grosses Aufsehen erregte. Von dieser Ausstellung ab hebt seine künstlerische Laufbahn eigentlich an.

Seitdem pendelte er zwischen Paris und London hin und her, je nachdem ihn der Ärger, — manchmal auch die Gläubiger, — vertrieben. In beiden Orten hatte er sich ein ideales Heim eingerichtet. Zu Paris lag es in der Rue du Bac 110 in einem Gartenhaus, das er auch bis zuletzt behalten konnte; in Chelsea, in Tite Street. Das „White House“, das er sich hier baute und selbst schmückte, musste er später von einem verachteten Gegner bezogen sehen. Dass er im Verlauf dieser vielen Jahre zweimal nach Venedig reiste, dass er Nordfrankreich und die Niederlande öfters besuchte, bezeugen seine Werke. Von den weiteren irdischen Schicksalen dieses Mannes, ist so gut wie nichts in die Öffentlichkeit gedrungen.

Selbst von weltfremden Künstlern, wie Böcklin, oder gar absichtlich zurückgezogen lebenden, wie Thoma, wussten die Zeitungen uns hier und da etwas Persönliches zu melden. Es ist aber höchst merkwürdig, dass nie von Whistler anders als in unmittelbarer Verbindung mit der Vollendung eines seiner Werke die Rede war. Die einzige Ausnahme fast bildet das falsche Gerücht seines Ablebens in Holland, das vor etwa zwei Jahren verbreitet wurde. Das giebt, wie gesagt, einen schlagenden Beweis dafür, wie wenig er von derjenigen Eitelkeit besass die gern die eigene Person der Betrachtung der Welt vorhält. Nur wenn er seinen künstlerischen Glauben zu verfechten hatte, — und der schloss naturgemäss die hohe Wertschätzung der eigenen Lebensarbeit ein — liess er von sich hören.



Photo Mansell *Privatbesitz*

LA PRINCESSE DES PAYS DE LA PORCELAINE

Nach der „femme blanche“ stellte Whistler im Salon 1865 die „Princesse des pays de la Porcelaine“, 1867 „The piano“ (Heliogravure im Art Journal für 1900) aus. In diese Zeit fällt auch das Gemälde „Das schwarze Kleid“, das sich 1895 in Deutschland befand und für das erste Heft der Zeitschrift „Pan“ aufgenommen wurde. Nach längerer Pause stellte dann der mittlerweile zum „echten Whistler“ gewordene Künstler 1882 ein männliches Bildnis in Paris aus, dem 1883 erstmalig das Bildnis seiner Mutter, 1884 die „Miss Alexander“ und „Carlyle“, 1885 „Lady Archibald Campbell“, 1886 „Sarasate“ folgten. Weitere berühmte Bildnisse sind: „Duret“, „Lady Meux“, „The master smith of Lyme Regis“, „Little Rose of Lyme Regis“, „Henry Irving als Philipp II.“, „Miss Rosa Corder“, „Harry Menn“, M. de Montesquiou“, „Mrs. Huth“ und „Selbstbildnis“.

1883 hatte er in Paris zum erstenmal in der rue Sèze eine kleine Privatausstellung seiner „Nocturnes“, „Symphonies“ und „Harmonies“ veranstaltet.

In London fand seine erste Ausstellung bereits 1859 in der Akademie statt. Es waren zwei Radierungen nach der Natur: das erste Ölbild stellte er hier 1860 aus. Venezianische Radierungen zeigte er hier öfters zwischen 1880 und 1883. Pastelle im Jahr 1881. Aber die ersten, wirklich von ihm nach eigenstem Geschmack und lediglich zur Aufnahme seiner Farbenstimmungen eingerichteten Ausstellungen geschahen auch in London um dieselbe Zeit wie in Paris, 1884 und 1886 in No. 133 der New Bond Street.

Im Jahr 1885 wurde er zur Leitung der Royal Society of British Artists berufen, doch zerwarf er sich bald mit dem Biedermaier-Bestandteil dieser Künstlergesell-

schaft und das ganze artete in eine jener Streitigkeiten aus, die in der „Gentle Art of making enemies“ ausführlich beleuchtet wurden. Erst gegen Ende seines Lebens, 1898 finden wir ihn wieder an der Spitze eines Künstlerunternehmens. Die „International Exhibitions“ in Knightsbridge erfreuten sich seiner Leitung.

Auch in Deutschland hat man seine Bildniskunst sowie seine Skizzen-„Harmonies“ einmal sehen können: es war auf der grossen Internationalen in München, 1888. Aber man denkt nur ungern daran. Die damalige Jury hat sich auf eigene Weise das liebevolle Gedenken der Nachwelt gesichert, indem sie auf das Bildnis der Mutter Whistlers, jetzt im Luxembourg, die Medaille zweiter Klasse verlieh!

Dieser Farbenstimmungen giebt es eine grosse Anzahl und sie bieten gegenständlich zwar reichste Abwechslung, „erzählen“ aber freilich grundsätzlich nichts. Eine Menge der Schönsten sind Nachtstücke. Im übrigen bieten einige wenige, wie z. B.: „Nocturne, Cremorne, Fireworks“, „Nocturne, Battersea reach“, „Green and Violet; The evening Walk, Dieppe“, „Brown and Gold, The Curé's little Class“, „Grey and Gold, Honfleur“, „Nocturne, Blue and Gold, Valparaiso“ etc. äusserliche Anhaltspunkte im Titel, die meisten nannte er aber nur etwa „Arrangement in Gelb und Weiss“, „Harmonie in Braun und Gold“. Wollte man also ein Verzeichnis seiner Werke zu geben versuchen, die Titel allein würden nicht viel mehr Aufschluss wie etwa Nummern bieten.

In das Jahr 1877 fällt eine von Whistlers bedeutendsten, streng dekorativen Leistungen, die Ausmalung des „Pfauenzimmers“ im Haus des Herrn Leyland an der Prince's Gate zu London, die als wirkungs-

volle Folie für „La princesse des pays de la Porcelaine“ dienen sollte. Auf einem Grundton von Gold werden die Farbe und die Formen des Pfaues zu einer monumentalen Flächenverzierung verarbeitet. Sein eigenes Haus in Tite Street verdankt ihm gänzlich die Dekoration, bis auf den Aussenanstrich herab. In Paris schmückte er das Musikzimmer im Hotel seines Freundes Sarasate, und entwarf dazu die Möbel u. s. w.

Endlich wären noch einige Figurenbilder zu nennen wie „Die Japanerinnen auf der Terrasse“, „Der goldene Wandschirm“, „Des Künstlers Atelier“ u. s. w. — dann hat man die Titel wenigstens derjenigen grösseren Werke des Meisters angeführt, die allgemeiner bekannt werden konnten, weil sie gelegentlich öffentlich ausgestellt waren. Goupils gaben 1898 ein Portfolio mit 24 Reproduktionen nach seinen vorzüglichsten Gemälden heraus. — — —

Die Farbenstimmung war von je Whistlers künstlerischer Ausgangspunkt gewesen, wenn er auch ursprünglich noch nicht die Verfeinerung seiner Blütezeit kennt. „La femme blanche“ hob sich weiss von einem weissen Hintergrund ab: es gab da bereits 1863 eine Sammlung von Nüancen des Weiss. Und die beiden nächsten bedeutenden Bilder, „The piano“ und „The black robe“ stellen sogar schon eine Art Symphonie in Schwarz und Weiss dar; — ein Akkord, dem er später wohl nicht mehr als Assonanz gelten liess. Auf dem einen sitzt eine träumerische, schwarzgekleidete Frau am Klavier, dem sie schwermütige Weisen entlockt, während ein kleines Mädchen, ganz in Weiss, das an der Kehlung des Flügels steht, ihr ernst zuhört. Auf dem anderen steht dieselbe Mutter im schwarzen Reitkleid, die Linke an einen beblümten Vorhang erhoben,

in der Rechten Handschuh und Gerte, während das kleine weisse Mädchen hinter ihr, in der Ecke auf einem Stuhl sitzend, liest. Es war ein Meisterstückchen, nebenbei bemerkt, diese kleine weisse Figur, wirklich hinter die schwarze zu versetzen, und das Bild weist noch ein zweites derartiges Kunststück auf. Die dritte Figur, eine etwas ältere, geneigt sitzende Frau (vielleicht des Künstlers Mutter?), erblicken wir nicht auf dem Plan des Bildes selbst, sondern nur im Spiegel über dem Kamin.

Wollte man jemandem, der diese Bilder noch nie gesehen, einen Begriff davon geben, so würde man ihn wohl an Alfred Stevens erinnern. Das persönliche Temperament der beiden Künstler und das jedesmal in anderer Richtung ausgebildete technische Geschick, unterscheiden natürlich ihre Werke von einander. Immerhin sind sie sich in der frühen Zeit doch merkwürdig ähnlich.

Allmählich schreitet aber Whistler weiter.

Sein Eindringen in die himmlische Kunst der Japaner, macht sein Auge farbenempfindlicher. Seine Vertiefung in das Studium Velasquez' entwickelt in ihm das Verständnis für den ruhigen, tiefgestimmten Ton in seiner Palette, und endlich lebt sein innerstes Ich sich immer mehr in ein quasi musikalisches Seelenleben hinein. Es beruht nicht auf Äusserlichkeit, wenn er fortan für seine Kunst musikalische Bezeichnungen in Anspruch nimmt. Auch wir anderen sprachen und sprechen von „gestimmten" Gemälden; für Whistler war das mehr als ein blosser guter Einfall.

Fast alle wirklichen Musiker haben nicht nur, was wir ein absolutes musikalisches Gehör nennen, — das heisst sie können in jedem Augenblick erkennen,



Dresden, Königl. Kupferstichkabinet

NOCTURNE ON THE THAMES

Lithographie



welcher Ton an ihr Ohr schlägt, in welchen Tönen z. B. jemand einen Satz gesprochen hat, — für sie hat auch jede Tonart, ja manchmal auch ein einzelner Ton, bestimmten seelischen Charakter.

So hatten für Whistler die einzelnen Farben ihren bestimmten Charakter: er verband sie zu Harmonieen und Symphonieen ganz in der gleichen Weise wie ein Musiker die Töne verbindet. Aber darauf sind die Betrachter seiner Gemälde nicht verfallen. Sie dachten an eine Farbenharmonie, wie sie etwa Feuerbach kannte, und missverstanden Whistlers Kunst. Wenn er ein Bild „Harmonie in Schwarz und Grau“ nennt, so ist da nicht zu verstehen, dass die anderen Farben ausgeschlossen oder nach dem Schwarz und Grau hin verändert werden müssen. Schwarz mit grau zusammen sind die Hauptfarben seines Bildes, ähnlich wie im Allegretto der siebenten Symphonie A-moll die Haupttonart ist, der zunächst A-dur gegenübersteht ohne natürlich im Verlauf des Satzes andere verwandte Tonarten auszuschliessen. Wie aber die grossen Tonsetzer das Tonalitätsgefühl mit feinster Empfindung und äusserster Strenge reinhalten und selbst bei ausgiebigstem Modulieren nie den Eindruck des Charakters, den die Haupttonart einem Satz giebt und geben soll, verwischen, so wählte Whistler von weiteren Farben nur solche, die den Einklang von seinem Schwarz und Grau nicht stören.

Selbst unter den Meisterwerken giebt es Gradunterschiede und der Tristan steht hoch über den Tannhäuser erhaben. Nicht alle von Whistlers Farbensymphonieen sind gleich gelungen. Sie sind es, je mehr sich das Gegenständliche seiner Darstellung der Farbenstimmung glücklich unterordnen und anpassen konnte. Wie

in aller Kunst, hat auch das stoffliche in Whistlers Schöpfungen nur insoweit eine Bedeutung, als es sich mehr oder minder der Verwirklichung des künstlerischen Willens gefügig zeigt, — nicht aber etwa wegen der ihm selbst innewohnenden thätigen Eigenschaften. Wohl kann sich die „Nocturne: Feuerwerk zu Cremorne" nicht mit dem „Arrangement in Grau und Schwarz, Bildnis meiner Mutter" vergleichen, aber man muss sich davor in acht nehmen, falsche Schlüsse daraus zu ziehen. Manche Kritiker wollten auf Grund dieses Gemäldes Whistler den herrlichsten Charakter nachweisen! Er selbst sagt aber „Nehmet z. B. das Bildnis meiner Mutter, das in der Royal Academy unter dem Titel Arrangement in Schwarz und Grau ausgestellt wurde. Gerade das ist es auch und weiter nichts. Für mich selbst hat es einen besonderen Wert als das Bildnis meiner Mutter: aber wie kann und soll das Publikum sich für die Persönlichkeit der Dargestellten interessieren?" Wie kann und soll sich das Publikum um das Verhältnis zwischen Künstler und Dargestelltem kümmern? In diesem Fall gab sich das Modell so wunderbar zur Verwirklichung der Stimmung her. Daher ist das Werk so herrlich geworden, nie und nimmer weil ein Maler seine Mutter abbildete.

Wie rein künstlerisch diese Schöpfungen sind, geht schon einmal daraus hervor, dass man so wenig darüber sagen kann. Hat man sich erst mit dem Leser über den Begriff der Stimmung wie er hier obwaltet, verständigt, dann hört das Wort auf, dann tritt der Genuss des Auges, der Seele ein. Erklärungen des Gegenstandes hat man Gott sei Dank nicht abzugeben, patriotische oder moralische Betrachtungen werden glücklicherweise eben so wenig ausgelöst, nicht ein-

mal die technische Seite fordert zu Erläuterungen heraus.

Darum, weil sie eben lauterste Kunst sind, bleiben sie der Mehrzahl, die sich ja nie zu einem unverfälschten künstlerischen Genuss durcharbeiten mag, so leicht fremd.

Viel schneller als seine Malerei hat Whistlers Kunst der Radierung das Publikum gewonnen, obgleich auch über sie sich zuerst viel Geschrei erhob. Ferner zeigt es sich noch auffallender hier, als bei der Malerei, dass der Meister nicht vom Himmel gefallen war.

Wer nur oberflächlich zuhört, wird allenthalben zu vernehmen glauben, dass Whistlers frühe Radierungen die gesuchtesten sind. So weit etwas wahres daran ist, sind sie aber nicht wegen ihrer besonderen Schönheit, sondern wegen ihrer ungewöhnlichen Seltenheit gesucht. Von seinen späteren Radierungen druckte er bestimmte Auflagen und vernichtete dann die Platten. Von den frühen gelangen, nachdem er ganz kleine Auflagen drucken liess, mehrere in Besitz anderer Hände, die nachträglich weitere Drucke herstellen liessen. Der Umstand, dass man besonders aufpassen muss, nicht einen dieser modernen Abdrücke aufgehängt zu bekommen, hat dem Suchen nach den wenigen wirklich alten Abdrücken eine Art von sportlichem Reiz verliehen und so erklärt es sich, wenn die Sammler ganz besonders danach fahnden. Sie sind ihnen die liebsten Blätter, aber nur weil sie am schwersten aufzufinden sind. Es giebt allerdings auch noch eine beschränkte Anzahl Menschen, die diese Jugendarbeiten den späteren Radierungen Whistlers „aus Überzeugung“ vorziehen. Sie gehören zur Klasse der Rückschrittler, denen die frische, lebenskräftige,

wahrhaft neue Kunst Whistlers ein Greuel ist, und die um so wirkungsvoller ihn zu verdammen trachten, indem sie auf Kosten seines grossen Lebenswerks seine Jugendsünden loben.

Als Jugendsünden in der That erscheinen vielfach die frühesten Radierungen Whistlers, und wer zufällig erst die Venezianer und niederländischen Blätter des Meisters, dann d i e s e zu sehen bekommen hat, wird sicher eine Enttäuschung erleben. Der alte Nagler würde von ihnen gesagt haben, sie seien „geistreich radiert". Das sagt er so ziemlich immer, wenn ihm gar kein anderes Lob einfallen will; wenn das Wort überhaupt irgend eine Bedeutung hat, so kennzeichnet es ein Blatt, auf dem der Künstler mit zittriger Nadel eine Unzahl unüberlegter Striche gezogen hat.

Nichts überrascht einen mehr, als wenn man sieht, dass der Meister, der späterhin die Ausdrucksfähigkeit einiger gezählter Linien bis ins Ungeheuerliche steigert, wie vor ihm kein anderer es konnte, nicht einmal Rembrandt van Rijn, — wenn man sieht, sage ich, dass dieser Meister sich anfangs in der geschwätzigen Liniensprache des Bilder-Reproduzenten, ja sogar in dem geistlosen Zickzack des Dilettanten, dem nichts einfällt, ergeht!

An den frühen Radierungen Whistlers kann ich keinen Gefallen finden. Ernst zu nehmen, obwohl auch dann das grosse Genie sich noch lange nicht offenbart, ist er erst von der Thames set an. „Black Lion wharf", „The Pool", „Billingsgate", „Adam and Eve", „old Chelsea" u. s. w. sind schöne Platten, die aber manch anderer auch hätte liefern können. Sie weisen ein weit vorgeschritteneres Verständnis für die Eigenheiten der Radierkunst auf als jene, die Whistler zuvor schuf. Er

STRASSE IN LYME REGIS

Nach einem Steindruck im Königl.
Kupferstichkabinet zu Dresden



achtet auf eine dekorative Verteilung von schwarz und weiss, er beginnt wenigstens schon betreffs des Himmels sich grösster Sparsamkeit in der Anwendung seiner Mittel zu befleissigen; wie er bei der Beleuchtungsfrage zu Rande kommt, ohne im geringsten in die bei der Radierung so oft sentimental angewandte „Stimmungsmacherei" zu verfallen, kann an den eigentümlichen Reiz der Gemälde Bernardo Bellottos erinnern. Immerhin muss man nie vergessen, zu betonen, dass auch diese Blätter nicht über das Mass hinausgehen, das viele andere Künstler bereits gefüllt haben.

Mit dem Auftreten der ersten venezianischen Radierungen aber wird das mit einem Schlag anders! Als er diese Blätter gesehen, äusserte sich ein feinsinniger Kenner ganz richtig, er kenne keinen anderen Künstler, der so wenig zurück und so weit voraus geschaut habe. Und wie an andrer Stelle, möchte ich auch hier mit Anlehnung an Helmholtz, der Darwin ein Genie nannte, „weil er der Wissenschaft wesentlich neue Gesichtspunkte geboten und die Forschung in neue Bahnen geleitet hat," Whistler ein Genie nennen, weil er der Ästhetik wesentlich neue Gesichtspunkte geboten und die Kunst in neue Bahnen geleitet hat.

Die neue Kunst, um die es sich hier handelt, ist die Kunst der gesteigerten Andeutungsfähigkeit oder wie Whistler selbst sie auch wohl nannte die Kunst des Auslassens.

Er hat sie fast ausschliesslich an Strassenscenen und Ansichten entwickelt. Aber wie stets, war auch hier der Stoff, das Sujet ganz Nebensache; daher auch die Enttäuschung derer, die mit romantischen Gelüsten im Herzen, an seine Venezianer Blätter traten, und nichts von Mondschein, Romeo und Julie oder alter

Dogenherrlichkeit entdeckten. Der Künstler kommt ihnen nicht einmal so weit entgegen, dass er ihnen seine Motive rechtseitig vorführt und so finden sie sich gar nicht in „ihrem Venedig, das sie so gut kennen“ zurecht. Sie sehen nur, dass alles falsch ist, dass der Campanile links steht, wo er rechts stehen sollte und man in den Gran Canale kommt, wo es 'naus zu den Giardini Pubblici gehen sollte. Whistler hat diese Darstellungen vor der Natur unmittelbar auf die Platte radiert, sie mussten daher linksseitig im Spiegelbild herauskommen, wenn sie gedruckt wurden, gerade wie ja jede Type rechtseitig geschnitten, verkehrt abdrucken müsste. Es wäre nun zwar Whistler ohne grosse Schwierigkeiten möglich gewesen, sein Bild auf der Platte linksseitig, also thatsächlich wie eine Type, zu radieren, er hat es wahrscheinlich mit besonderer Absicht nicht gethan. Denn er schuf nicht Veduten für ein Reisehandbuch, bei denen man am Ende Naturtreue verlangen darf, sondern Kunstwerke. Vielleicht hat er sich wirklich einmal so weit vergessen, erzieherisch wirken zu wollen, und er beabsichtigte damit, dass er das blöde Vergleichen mit der Natur von vornherein unmöglich machte, die Beschauer vom Gegenstand ab dem Kunstwerk zuzuleiten. Für ihn bietet auch beim Radieren der Naturgegenstand nicht das Vorbild, sondern wiederum nur einen Anhaltspunkt, wie etwa bei der musikalischen Komposition die Tonart einer ist.

Immer von der allergrössten künstlerischen Feinfühligkeit, ist es für Whistler selbstverständlich, dass er, so bald er ein neues Mittel in Angriff nimmt, zu einem Stil gelangt, indem er dieses Mittel nach den ihm innewohnenden Gesetzen ausbildet. Es klingt so selbstverständlich, dass einer malen soll, wie es der Pinsel und die Öl-

farbe hergiebt, bildhauern soll, wie es Meissel und Stein hergeben, radieren soll, wie es die Nadel hergiebt, — doch thun das die wenigsten. Massenweise aquarellieren Leute, wie sie in Öl malen sollten, oder sie arbeiten in Marmor, wie sie für den Bronzeguss arbeiten sollten, um nur zwei Vergehen wider den guten Geschmack namhaft zu machen. Der Fehler besteht immer darin, dass sie sich zuerst in ihrem geistigen Auge ein Ziel vorsetzen und nun rücksichtslos darauf lossteuern, anstatt zuvörderst sich zu fragen, ist dieses Ziel mit diesen Mitteln, ohne dass man ihnen Zwang anthut, zu erreichen, anstatt also das Ziel von der Wahl der Mittel abhängig zu machen.

Am meisten gesündigt ist in dieser Beziehung immerdar in der Kunst der Radierung worden, nicht nur weil leider so viele Maler sich ihr mit fertigen Gesichtspunkten, mit ihrem abgeschlossenen Stilgefühl zuwandten, sondern auch weil die professionelle Radierung sich ganz der Wiedergabe von Gemälden widmete, also nicht die Reize der eigenen Kunst, sondern die der Malerei zu entfalten trachtete. Das lief hinaus in eine durchaus kleinliche, wortreiche aber ausdruckslose Technik, die ihr Heil in einem farblosen, vertriebenen Helldunkel suchte.

Mit alledem hat Whistler, natürlich nicht als erster oder einziger, aber als einer der grössesten gebrochen. Für ihn gilt das Weiss des Papiers ebensoviel als das Schwarz der Linie, und erst wenn er diese isoliert, durch ein Gegengewicht von Papierweiss auf eigene Füsse stellt, kann er ihr eine Bedeutung verleihen. In der That, es giebt in seiner Kunst keinen Strich, wäre er auch nur einen halben Millimeter lang, der nicht seinen Wert hätte. Da er es bis zu dieser Höhe getrieben

hat, so kann er sich auch einer noch nie dagewesenen Sparsamkeit in der Anwendung der Mittel befleissigen und sich auf eine beispiellose Kunst der leisesten aber prägnantesten Andeutung beschränken.

Man sehe sich solche Blätter an wie „The little mast“, „The Piazzetta“, „The Riva“, „San Giorgio“, „The Balcony“ u. s. w. Auf jedem sind die Striche fast zu zählen und wie regen sie doch unser Auge an, sich das Bild zu vervollständigen! Eins der wundervollsten Blätter in dieser Beziehung ist „Zaandam“, auf dem einzelne Haarstriche von weniger als einem Centimeter Länge, meilenweites Terrain suggerieren mit grösserer Überzeugungskraft als die farbige Photographie, wenn wir sie je haben sollten, es thun wird.

Geradezu erstaunlich ist die Meisterschaft, mit der Whistler die einzelnen Naturformen in seine Linie umsetzt. Betrachten wir einmal etwa ein Fenster auf so einem Blatt wie „The Balcony“ oder den Laternenpfosten auf „The Barber’s“. Wir wissen in der That, dass der Fensterrahmen kerzengrad’ ist, dass die Laterne wie die Schnur eines Lotbleis aufrecht steht. Man sollte denken, dass es gar nicht zu umgehen sei, diese Sachen mittels gerader Linien auszudrücken. Aber man sehe einmal zu, wie Whistler es macht, — und vergleiche dann damit die Arbeiten der Leute, die etwa bei solchen Dingen gerade Linien anwenden!

Man vergleiche sie aber auch noch mit den Arbeiten anderer, trefflicher Künstler und sehe, wie viel in den meisten Fällen Whistler ihnen in der unbeschränktesten Meisterschaft voraus hat. Dass es in der Kunst so etwas wie eine gerade Linie überhaupt nicht giebt, haben auch zahllose andere gefunden, und haben nach Wegen gesucht, dieser „Lüge der Natur“ zu



Amsterdam

BILDNIS-STUDIE

steuern, die Starrheit der Form zu mildern. Keiner fand eine so glückliche Lösung wie Whistler. Bei scharfer Beobachtung mit der Lupe sieht man oft, wie er die Form geschmeidiger macht, nicht etwa, indem er die Linie zittriger führt, sondern indem er sie in ein System von zwei ganz eng nebeneinander parallel laufenden Einzellinien auflöst, die sich synkopieren.

Whistler erschöpft die Kunst der Radierung keineswegs. Innerhalb der folgerichtigen Ausbildung ihrer Mittel liegen noch andere Wege als derjenige, den er eingeschlagen hat, den Ausdruckswert der Einzellinie aufs höchste zu steigern. Er will von der Kunst des Deckens, die einen Callot, einen Méryon so bewunderungswürdig werden liessen, nichts wissen. Immerhin ist es erstaunlich bis zu welcher Vollendung er diejenige Seite der Radierung, die er aufnimmt, führt, wie er z. B. auch nicht nur die Form, sondern ebenso die Bewegung suggeriert.

Es werden alles in allem rund 375 Radierungen von Whistler aufgezählt: das ist einschliesslich der frühen Arbeiten. Die meisten der venezianischen Bilder sind herrlich; sie sind bereits ungemein selten geworden. Fast nirgends zu sehen bekommt man die zauberhaften Wunderwerke, die er noch später über nordfranzösische, holländische, besonders belgische Motive schuf, die, wenn sich je eins auf den Markt verliert, mit viele mal ihrem Gewicht in Gold bezahlt werden und die zu den schönsten gehören, was man von Whistler, ja was man überhaupt auf der Welt zu sehen bekommen kann. Ich meine Blätter wie „The Smithy", „Palace Brussels", „Square House", „Balcony Amsterdam", „Pierrot", „Long House, Dyer's Amsterdam", „Nocturne, Dance House", „Zaandam", „The embroide-

red Curtain", „The Mill" und andere späte Blätter aus Bourges, Brüssel, Tours, Loches, Paris u. s. w. — —

Mit ein paar Worten nur will ich auch auf Whistlers Steindrucke hinweisen. Es giebt deren etwa hundertfünfzig, in der Mehrzahl kleine skizzenhaft hingehuschte Figurenzeichnungen, auch einige Strassenscenen, Bildnisse u. s. w. Wieder ganz selbstverständlich ist es bei Whistler, dass er sich in genaueste Fühlung mit dem Material, mit dem er arbeitet, setzt, und auf Wirkungen ausgeht, die nur mittels des Steindrucks erreicht werden können. Da der körnige Strich des Steindrucks ein weicherer, zerfallenderer ist als jener der Radierung, erstrebt er hier noch mehr als dort eine zart-zerflossene Andeutung der Bewegung. In den Steindrucken bieten sich selbst noch weniger als in den Radierungen mit dem nüchternen Verstande fassbare, getreue Abbilder der Natur dar.

Whistler konnte bei seinem Verhalten gegen diejenigen, die er „Kritiker" nannte, nicht leicht sich allgemeiner Wertschätzung erfreuen, das muss jedermann einleuchten. Mit dem Schimpfwort „Kritiker" bezeichnet er den Kunstschriftsteller überhaupt, besonders wenn er Ungünstiges schreibt. Diese, in letzter Instanz auch bei ihm einer krankhaften Eitelkeit entspringende Wut gegen den Kunstschriftsteller ist vielleicht unter bildenden Künstlern nur deswegen verbreitet, weil sie ganz unerklärlich widersinnig ist.

Seitdem unsere Kultur so ungeheuer kompliziert und die geistigen Verkehrsmittel so fabelhaft beweglich wurden, ist die Kunst mehr denn je Kaviar fürs Volk geworden. Da sie immermehr Kenntnisse und Wissen vorausbedingt, wird sie dem unmittelbaren Erfassen des Laien immer weiter entrückt. Wenn die

guten Nürnberger zur Zeit Dürers seine Werke sowie die seiner Schule ein Menschenalter lang genossen und nicht viel anderes zu sehen bekamen, so konnten sie allerdings leicht diese Kunst erfassen, denn sie wurzelte in demselben Boden, auf dem ihr eigenes Denken und Treiben fusste. Wie soll aber das heutige Publikum, das überdies zu gar nichts mehr eigentliche Musse hat, in Fühlung mit der Kunst kommen, da sie sich einmal in der Gestalt der Impressionisten, dann in der der Symbolisten bietet, da sie vielleicht heute Meunier, morgen Klinger, übermorgen Segantini, dann die Glasgow Boys und was weiss ich noch im bunten raschen Wirbel anstaunen müssen. Dazu ist eine Mittelsperson, ein Aufklärer nötig: diesen stellt der Kunstschriftsteller. Seine Aufgabe erblickt er fast immer darin, dem Volk einen Künstler zuzuführen: nur die ganz naiven wenden sich an die Künstler selbst und dann thun sie es nicht zweimal. Die Kunstschriftsteller sind vielmehr fast immer begeisterte Apostel, die ihre Helden volkstümlich machen wollen. Wenn gelegentlich ein Tadel für Andersgeartetes unterschlüpft, so ist das kein grosses Unglück. Die einzigen Freunde der Künstler bleiben die Kunstschriftsteller doch. Wer sie, wie Whistler, mit ausgesuchter Bosheit verfolgt, schneidet sich selbst ins Fleisch, und es ist in der That nicht verwunderlich, dass Oscar Wilde bald von Whistler schreiben konnte, „Popularität sei der einzige Schimpf, den man ihm noch nicht angethan habe.“

Whistler, nachdem er den Ruskin-Prozess mit nur einem Heller Schadenersatz gewonnen hatte, schimpfte sich, wie schon oben bemerkt wurde, in einem Heftchen aus. Darin beschäftigte er sich mit der „raison d'être“ des „Kritikers“. Er sagt: ihrem Geschrei „il faut vivre“

setze ich ganz unverhohlen und energisch ein „je n'en vois pas la necessité“ gegenüber. Mit dieser Ansicht steht er nicht allein da. In einem Lande, das den Lesern dieses Bandes nicht um 100 000 Meilen entrückt ist, stösst derjenige, der mit Künstlern verkehrt, oft genug auf solche Aussagen. Besonders hört derjenige, dem es vergönnt ist, sich unter Künstlern sein Brot zu verdienen, oft genug das spöttische „wo bleibt ihr Kunstschreiber ohne uns, ihr seid ja doch nur Trabanten in unserem Gefolge und ganz von uns abhängig“.

Das klingt einleuchtend? Streng genommen ist aber gerade das Gegenteil der Fall, — zumal heute in einer Zeit, die eine unmittelbare Wirkung des Künstlers auf das Volk nur noch vom Hörensagen kennt. Das Getriebe der Welt liesse heute nicht einmal einen Michelangelo ohne weiteres zur Geltung kommen. Die Beweise für diese Behauptung, dass für die Welt die Kunst überhaupt erst mit dem Auftreten des Kunstschriftstellers aktuell wird, sind Legion, ich könnte ein Buch damit ausfüllen, wenn ich sie aufzählen wollte. Hier mögen nur zwei, ein Negativer und ein Positiver Platz finden. Für Anselm Feuerbach erstand kein Anhänger, kein Apostel, kein Kunstschriftsteller, der seine herrlichen Schöpfungen in überzeugender Weise der Welt verkündet hätte: und so sank der edle Meister verkannt und verbittert ins Grab. Dass das deutsche Volk seinen Hans Thoma hat, verdankt es ganz und gar der warmen Begeisterung des Kunstschriftstellers, des „Kritikers“, wie Whistler ihn genannt haben würde, Henry Thode. Einzig und allein dessen Verdienst ist es, wenn der Schatten, der mehr als vierzig Jahre lang das Leben und das Werk dieses Künstlers verhüllt hatte, endlich weichen musste.

Der Maler mag noch so schöne Werke schaffen, ohne seinen Freund, den „Kritiker“, wird ihm wenigstens die äussere Ehrung seiner Arbeit nicht beschert.

Whistler verlästert aber nicht nur diesen Freund, er thut es noch dazu auf ganz verständnislose Weise.

Auf eine Frange des Anwaltes der Gegenpartei in dem oft genannten Ruskin-Rechtstreit, antwortete Whistler „. . . Es ist nicht nur, wenn die Kritik feindselig ist, dass ich mich dagegen sträube, sondern wenn sie zugleich unfähig ist. Ich behaupte, dass nur ein bildender Künstler ein fähiger Kritiker sein kann.“ „Wenn jemand sein Lebenlang die Wissenschaft ausgeübt hat, in der er als Kritiker auftritt, dann erst hat sein Urteil Wert.“

Welch wundervollen Unsinn haben wir hier! Ein Unsinn, der darum nicht weniger gelungen ist, weil vor 300 Jahren bereits unser prächtiger, nur im Wortstreit ungelenker Dürer auch darauf verfallen ist! Das ist ungefähr so, als wollte man sagen, nur der abgefeimte Verbrecher darf als Richter über seines Gleichen eingesetzt werden, denn nur wer sein Lebenlang gestohlen, betrogen, gemordet hat, kann Schufte richtig aburteilen. Oder noch besser, Vertrauen können wir nur haben zu dem Arzt, der selbst sämtliche Krankheiten durchgemacht hat, denn nur der wird vermöge seiner Lebenserfahrung uns gut kurieren können. Das Schönste bei der Sache ist aber die Thatsache, dass ausgerechnet die beiden „Kritiker“, auf die Whistler es am meisten abgesehen hat, die ihm der grösste Greuel waren und die er am schonungslosesten bloss zu stellen suchte, — dass gerade diese beiden „Kritiker“, Ruskin und Quilter, von Haus aus — Maler waren!! Sie hatten ihr Lebenlang gemalt, nicht etwa nur als Dilettanten,

sondern sie haben Bilder öffentlich ausgestellt und verkauft! Wäre es nötig, die Lächerlichkeit der Whistlerschen Behauptung erst zu beweisen — mit diesem Hinweis wäre es schon glänzend geschehen.

Hier liegt einer der wenigen Fälle vor, in dem Whistlers Unterscheidungsvermögen ihn im Stiche lässt. Bilder malen und sie beurteilen zu können sind zwei grundverschiedene Dinge, das begreift ein jedes Kind. Es mag einer noch so viele schöne Bilder malen, das bereitet ihn nicht im geringsten zu ästhetischem Urteil vor, höchstens zu einem in rein äusserlich technischen Fragen. Was Whistler bei der Abfassung dieses thörichten Satzes vorgeschwebt hat, ist jedenfalls, dass nur der, der sein Leben der Erforschung der Kunst gewidmet hat, über sie urteilen darf. So ausgedrückt wird jeder Verständige den Satz unterschreiben. Dabei ist es aber um so besser, je weniger einer selbst gemalt oder gemeisselt hat, gerade wie unter Ärzten derjenige das Meiste leisten kann, der selbst am wenigsten krank gewesen ist.

Nach alledem können wir von dem negativen Einfluss Whistlers recht wenig halten. Er selbst gab sich wohl der Täuschung hin, er habe „reinigend" gewirkt. Seine Polemisiererei, seine Fehden gegen die Kritik haben aber nichts gutes geschaffen, nicht einmal schlechtes beseitigt. Um so höher ist der positive Einfluss des Meisters anzuschlagen. Er ging zumeist natürlich von seinen herrlichen Schöpfungen aus, zum Teil aber auch von seinen ausgesprochenen Gedanken. Wie ungeheuer weit hat sich das Streben nach abgestimmten Farben verbreitet, wie ist die Malerei in tiefen Tönen allerorts, in Paris, bei den Schotten, in Amerika und auch bei uns in Aufnahme gekommen! Alles geht auf Whistler zu-

rück. Auch seine Radierkunst, seine Steindrucke haben nicht nur Nachahmer, sondern auch, was viel wesentlicher ist, Gleichgesinnte angespornt. Bedenken wir, wie schwer es heutzutage geworden ist, Einfluss zu gewinnen, da jeder Eindruck, den man gemacht hat, der Gefahr unterliegt im Handumdrehen einem Gegeneindruck weichen zu müssen: Berücksichtigen wir fernerhin, wie verschwindend wenige unmittelbare Schüler Whistler gehabt hat, die seine Anschauungen hätten thätig verbreiten können, so werden wir angesichts des ausgedehnten Umschwungs, den er hervorgerufen hat, zu einer gewaltigen Wertschätzung des Künstlers auch von dieser Seite her gelangen.

Diese Macht, glaube ich, muss man aus seiner seltenen künstlerischen Klarheit ableiten. Wir kritischen, kalt erwägenden Menschen können uns vermöge der Thätigkeit, die doch in letzter Instanz nur eine etwas verfeinerte Geduldprobe ist, vieles erklären, z. B. die Schönheit eines Dinges begründen. Im Gegensatz hierzu setzt der warmblütige, schöpferische Künstler die schönen Dinge auf die Welt, nicht mit Überlegung, sondern ohne eigentlich zu wissen wie und warum, sozusagen aus dem Gefühl heraus. Über diesen beiden Antipoden müsste aber derjenige stehen, dem nicht nur ein mächtiges Gemütsleben es gestattet, neue Kunstwerke zu schaffen, dem nebenbei ein klarer Verstand es ermöglichte, sie ihrem Wesen nach zu erfassen. Ein solches Genie war wohl Whistler. Sein zarter Takt und das was man gemeinhin Schönheitssinn nennt, endlich die Empfindlichkeit seines geistigen Auges liessen ihn Wunderwerke erzeugen. Er konnte sich aber auch stets Rechenschaft über seine Schöpfungen geben. Er war einer der wenigen Künstler, die über das Wesen

der Kunst scharf nachgedacht haben, die nicht nur unbewusst sozusagen Meisterwerke schufen, die vielmehr auf Grund tiefer Wissenschaft arbeiteten. In diesem Sinne vereinigte er Können und Kennen. So lohnt es sich auch zu studieren, was er über die Kunst geschrieben hat, immer ausgenommen die wenigen Fälle, wo seine Wut auf die „Kritiker“ ihm den Blick trübt. Zwar haben sich zahlreiche Künstler in theoretischen Abhandlungen versucht, aber, ausser bei kaum einer Handvoll, ist ihnen gegenüber das wohl überlegte „Bilde Künstler, rede nicht“, stets angebracht. Von dieser Handvoll dürfte Whistler der hervorragendste sein. Das meiste, was er über die Kunst schrieb, findet man wiederum in the Gentle Art.

An erster Stelle stehen die ausgezeichneten „Anträge“, die dem Hoboken Radierverein unterbreitet wurden, als er Whistler einlud, sich an einem Wettbewerb zu beteiligen, bei dem jede eingesandte Platte mindestens zwei Fuss bei drei messen musste. Er schrieb:

I. Dass es in der Kunst sträflich sei, die Mittel, deren man sich bedient, zu forcieren.

II. Dass die zu bedeckende Fläche stets im Verhältnis zu den Mitteln, durch die man sie bedecken will, stehen muss.

III. Dass die Mittel der Radierung in einer denkbar feinsten Nadel bestehen und daher die Fläche verhältnismässig klein bleiben muss.

IV. Dass alle Versuche, die Grenzen, die solche Verhältnisse stecken, zu überschreiten, im höchsten Grad unkünstlerisch seien und nur die Unzulänglichkeit der Mittel bloss legen, anstatt sie zu verdecken, wie die Kunst in ihrer Verfeinerung es verlangt.



Photo Hanfstaengl *Glasgow, Gallery*

PORTRÄT VON THOMAS CARLYLE
Gemälde

V. Das die enorme Platte daher einer Beleidigung gleich komme, — deren Inangriffnahme ein unschicklicher Aufwand von Vorsätzlichkeit und Unwissenheit, deren Vollendung ein Sieg des gedankenlosen Fleisses und der unbewachten Energie — beides Gaben des „Trottel“ — sei.

VI. Dass die Sitte der „Remarque“ vom Amateur ausgeht und seine thörichte Geschicklichkeit über die Grenze seines Bildes hinaus wiederspiegelt, in dieser Weise Kunde abgebend von seinem unwissenschaftlichen Sinn für ihre Würde.

VII. Dass sie ekelhaft sei.

VIII. Dass überhaupt gar kein Rand auf der Platte vorhanden sein sollte, um eine solche Remarque aufnehmen zu können.

IX. Dass die Anwendung des Plattenrandes wiederum von dem Ausserhalbstehenden herrührt, an der der Sammler in seinem unüberlegten Kennertum festhält und so ein sonderbares Vergnügen am Umfang des Papiers an den Tag legt.

X. Dass das Bild aufhört dort, wo der Rahmen anfängt, der im Fall einer Radierung stets vom Passepartout wegen seiner weissen Farbe dargestellt wird: dass demnach das Bild sich ungehörig den Stichrand hindurch bis über den Passepartout erstrecken würde.

XI. Dass diese Art von Gescheutheit sechs Fingerbreit nackter Leinwand zwischen Gemälde und Rahmen lassen würde, damit der Käufer sich an der Qualität des Maltuchs ergötzen könne.

Sobald Whistler historisch wird, schiesst er Böcke, denn weder stammt die Sitte der „Remarque“ vom Amateur her, noch die des Stichrandes von irgend jemand anderm als den Künstlern (wenn auch den minder

begabten) selbst. Aber in der Ästhetik und Theorie, wie weiss er da das Richtige anzugeben und zu begründen! Rembrandt hat aus dem künstlerischen Gefühl heraus auch nur kleine Platten radiert: aber das Gefühl zu erklären hätte er wahrscheinlich nicht vermocht. Alle die ältesten Stiche, zunächst bis auf Dürer herab, in verschiedenen Richtungen aber noch Jahrhunderte später, haben keinen Rand zwischei Platte und Darstellung. Ja, nach dem Bestand der vorhandenen Exemplare können wir sogar mit Sicherheit schliessen, dass Dürer und Rembrandt das Feingefühl besassen, ihre Drucke bis unmittelbar an den Plattenrand zu beschneiden, also auch jenseits nur einen 1—2 mm. breiten Papierstreifen zu lassen. Findet man von diesen alten Meistern Abdrücke mit vollem Papierrand, so kann man sicher sein, sie stammen aus späterer Zeit, oder wurden wenigstens nicht von den Urhebern eigenhändig auf den Markt gebracht. Doch hier wiederum, bei den alten Meistern überall nur Gefühl, nirgends Wissenschaft wie bei Whistler. Dürer hat Seiten über Seiten von ästhetischen Notizen zu machen versucht, aber nirgends findet sich darin nur eine einzige wirklich klare Begründung des guten Geschmacks, den er doch gehabt hat.

Die zweite Reihe von „Anträgen“ Whistlers beschäftigt sich mit der Frage der „fleissigen Vollendung“, die in seinem Ruskin-Prozess so bedeutsam in den Vordergrund geschoben wurde. Allen Laien ist saubere Durchführung ein unerlässliches Merkmal der Meisterschaft, und dass die berühmte „Nocturne“ ganz augenscheinlich schnell hingeworfen war, galt den meisten schon als ein Beweis ihres minderen Wertes. So fragte demnach der Anwalt beinahe im Ton der

Entrüstung, nachdem Whistler zugestanden hatte, dass er einen, höchstens zwei Tage an dem Bild gemalt habe: „Es ist also in der That die Arbeit von nur zwei Tagen, für die Sie 4200 Mark fordern.“ „Nein! — ich verlange sie für das Wissen eines Menschenlebens!“ Damit hatte er auf glänzende Weise gesagt, dass auch er den ernsten Fleiss und die wahre Arbeit gebührend schätze — aber nie und nimmer als Selbstzweck! Am ärgsten hatte es ihn wohl gekränkt, dass Burne-Jones auf der Zeugenbank sich zu der gegen Whistlers Werk gerichteten Aussage verstieg: „Nach meinem Ermessen sollte ein Gemälde sich durch das auszeichnen, was man die Jahrhunderte hindurch für vollendete Durchführung gehalten hat!“ Dem setzte Whistler treffend entgegen: „Ein Gemälde ist fertig durchgeführt, sobald nichts mehr gethan werden kann, um es zu verbessern.“ Und gegen Burne-Jones’ Aussage, die namentlich an jener Stelle seiner unwürdig war, richten sich nun die „Anträge: zweite Reihe“.

„Ein Bild ist vollendet, sobald jede Spur der Mittel, die zur Herstellung nötig waren, verwischt worden ist.

„Sagt man, wie es oft lobeshalber geschieht, von einem Bilde, dass es von grossem ernstem Fleiss zeugt, so gilt das eben soviel als sagte man, das Bild sei unvollendet und noch nicht ausstellungswürdig.

„In der Kunst ist der Fleiss eine Not — nicht eine Tugend — und jede Spur davon bildet einen Mangel im Werk, nicht eine gute Eigenschaft, indem sie ein Beweis nicht der Vollendung, sondern der absolut ungenügenden Arbeitsleistung ist, denn nur die wahre Arbeit verwischt der Arbeit Fussspuren.

„Die Arbeit des Meisters riecht nicht nach Schweiss, — mahnt nicht an Anstrengung . . . die zum

Abschluss geführte Aufgabe des Ausdauernden . . . wird in alle Ewigkeit unvollendet bleiben —, ein Denkmal des guten Willens und der Thorheit.

„Das Meisterstück sollte dem Maler erscheinen wie die Blume, — vollkommen in der Knospe wie im Kelch —, ohne erklärbaren Daseinsgrund — ohne Zweck — ein Freude für den Künstler, — eine Täuschung für den Menschenfreund, — ein Rätsel für den Botaniker, — ein Zufall von Erfindung und Stabreim für den litterarischen Gebildeten."

Auch diese Sätze sind für die neuere Kunstkritik Evangelien geworden.

Ausserordentlich wichtig ist der Brief, den Whistler unter der Spitzmarke „Das rote Tuch" am 22. Mai 1878 an „The World" schrieb. Das „rote Tuch" — für das englische Publikum nämlich, — ist sein Gebrauch solcher Benennungen wie Symphonie, Harmonie u. s. w., um das Wesen seiner Bilder zu kennzeichnen. Sie schelten ihn darob „excentrisch". Sie möchten, dass er die „Harmonie in Grau und Gold", auf der im Hintergrund eine unscheinbare kleine schwarze Figur durch den Schnee schreitet, „Trotty Veck" mit Anlehnung an Dickens' bekannte Weihnachts-Erzählung nenne.

Klar wie kein anderer Künstler vor ihm, legt Whistler es dar, wie eine solche Anlehnung an eine andere Kunst, wie jede Illustrierung in der Ölmalerei, jede Pointe, jede Anekdote, ein elendes Nachahmen ist. Wer als Maler auf solche Mittel zurückgreift, empfindet, dass seine Kunst einen eigenen Reiz nicht besitzt und muss demjenigen einer andern Kunst nacheifern. Aber wer vor der bildenden Kunst Ehrfurcht besitzt, der will das Gemälde nur als Gemälde geniessen, ohne weiter auf die Thatsache, die es schildert, zu

achten, er will es als eine Schöpfung geniessen, die auf eine Farbe gestimmt ist, gerade wie das Musikstück auf eine Tonart gestimmt ist.

„Die Kunst sollte von allem Hokus-Pokus unabhängig bleiben, — sie sollte auf sich beruhen und den künstlerischen Sinn des Auges oder des Ohres ansprechen, ohne dies mit ganz fremden Gemütsbewegungen, — wie z. B. Glauben, Mitleid, Liebe, Patriotismus, u. s. w., zu vermengen. Diese alle haben nicht das Geringste mit der Kunst zu thun . . .“

„Der Nachahmer ist ein armseliger Wicht. Wenn der Mann, der lediglich bloss den Baum, die Blume oder was er sonst vor sich sieht, malt, ein Künstler wäre, so wäre der Photograph der König unter den Künstlern. Dem Künstler geziemt es etwas mehr als dieses zu thun. Beim Bildnismalen muss er etwas mehr als das blosse Gesicht, das das Modell an dem betreffenden Tage zur Schau trägt, auf die Leinwand bannen; er muss den Mann, nicht nur dessen Aussehen malen. Bei einem Farbenspiel muss er die Blume als dasjenige was die Tonart angiebt, nicht als Modell auffassen.“ Darin steckt, wenn auch nicht mit abschliessender Schärfe ausgedrückt, die Wahrheit, dass Kunst nicht mehr oder minder ist als wie Natur durch das geistige Auge eines einzelnen Menschen gesehen, eine Vermählung von objektivem Stoff mit subjektiver Kraft.

Die letzten „Anträge“, die Whistler zuerst 1887 im Art Journal veröffentlichte, sind wohl die wichtigsten von allen, insofern sie am unmittelbarsten zur Erläuterung seiner eigenen Auffassung der Malerei dienen. Sie beziehen sich auf den Vorwurf, dass seine Bilder zu matt und tief im Ton gehalten seien. In diesem Fall beschäftigt er sich nicht eigentlich mit dem Vorwurf,

denn für ihn gilt er selbstverständlich gar nicht als solcher, sondern er ergründet die Ursache, warum dieser Vorwurf überhaupt erhoben wird und beleuchtet daraus einen Mangel der Malerei, den mancher seiner Kollegen oft genug als etwas Widersinniges empfunden hatte, ohne dafür Erklärungen geben zu können. Des Malers grösster Feind wie sein grösster Freund ist sein Mittel, sein Werkzeug. Dem einen verhilft es zur Durchbildung eines wunderbaren Stils, den andern verleitet es zu einer unedlen Geschicklichkeit. Mit der Farbe kann man die Menschen mehr herausarbeiten, plastischer darstellen als sie in Wirklichkeit erscheinen, und die geistlose Malerei mehrerer Generationen hat in diesem Spiel einen Gefallen gefunden, bis zuletzt die Figuren eines Bildes förmlich vor deren Rahmen standen. Dieweil sollten sie ja immer drin stehen, in einer Entfernung hinter dem Rahmen, die derjenigen des Modells vom Maler entspricht. Dazu kommt noch, dass so viel in Ateliers gemalt wurde, in denen die Figuren schon an und für sich in ein grelleres Licht gestellt waren, als man sie im gewöhnlichen Leben sieht. Das hat endlich zu einer, namentlich im Carnat gläsernkräftigen Farbengebung geführt, die eigentlich gar nicht der Natur entspricht.

Und nun macht Whistler auf den merkwürdigen Umstand aufmerksam, dass das Publikum diesen thatsächlichen Fehler gar nicht mehr als solchen empfindet, weil es sich angewöhnt hat, die Natur mit der Natur, Gemälde aber immer und ausschliesslich nur mit Gemälden zu vergleichen. Man hatte sich förmlich zweierlei Sehen angewöhnt, und als wieder jemand auftrat, der wie Whistler der Natur eigentlich viel näher kam, so empfand man sein Bild als nicht richtig.

Manche andere Erfahrung hat diese Beobachtung Whistlers bestätigt. Als die Pleinairisten die Schatten im Sande eines Dünenbildes lila malten, schrie alles laut auf, dermassen hatte sich die Menschheit darein gefunden, dass auf Ölgemälden Schatten grau sein müssten. Erst allmählich gelangte man dazu, die Bilder mit der Natur zu vergleichen und musste die Richtigkeit der neuen Farbengebung eingestehen.

Aus den angeführten Stellen sieht man, wie Bedeutendes dieser herrliche Künstler auch in der Rolle des Ästhetikers bietet, wie er nicht nur als gottbegnadete Pythia Schönheit verkündete, sondern auch als ein völlig Wacher Wahrheit erkannte und so das Beispiel höchster menschlicher Grösse, den bewussten Schöpfer darstellt.

Darum verlohnt es sich auch ihm zu folgen, wenn er seine Ansichten über die Kunst im allgemeinen zusammenfasst. Das geschah in seinem berühmten Vortrag, den er mit durchtriebener Pikanterie „Ten o'clock" nannte, nach der Abendstunde, zu der er ihn hielt. Er trat damit zum erstenmal am 20. Februar 1885 zu London vor ein ausgewähltes Publikum, später noch am 24. März zu Cambridge und am 30. April zu Oxford.

Der Vortrag zeichnet sich durch eine gesuchte, gezierte Sprache aus. Die Alliteration ist eine seiner Hauptstützen, die einzelnen Sätze werden rhapsodisch hingeworfen, der Schleier des Unbestimmten lagert überall mit der Absicht einen Reiz hervorzurufen. Wenn man ihn liest, sehnt man sich nach der lebenden Persönlichkeit des Vortragenden, die das Band durch die Perlen zieht. Hinter diesen nicht ganz unbedenklichen Allüren verbirgt sich hier aber ausnahmsweise ein trefflicher Inhalt. Diese wenigen Seiten, richtig auf-

genommen, könnten den Engländern den Schaden wieder wettmachen, den ihnen Ruskins Folianten zugefügt haben.

Als Whistler sich zu diesem Vortrag veranlasst fühlte, war es ihm nicht nur darum zu thun, sich zu äussern: er wollte Stellung nehmen. Um jene Zeit verdrehte Oscar Wilde mit seinem „Estheticism", der aus Botticelli, Sonnenblumen und Kniehosen zusammengeschweisst war, den Engländern die Köpfe. Es war die Periode, die Gilbert und Sullivan mit ihrem „Patience" so prächtig verhöhnten.

Als Exordium erhebt Whistler eine Philippica gegen die Reformer, die Volksbeglücker in Sachen der Kunst, die wie eben Oscar Wilde, ästhetische Gemeinden erziehen wollten, denen ein besonders Rosa Herzbeklemmungen, ein eigenartiges Lila vielleicht Thränen verursachte. Diese Gemeinden gelangten natürlich über einen sinnigen Kultus des antiquarisch Schönen nicht zur Wirklichkeit hindurch, und sie dachten alle Phasen des Weltenlebens könnte man einer Verehrung des Quattrocento anpassen.

Erleben wir nicht jetzt wieder ähnliches? Giebt es nicht auch jetzt wieder Käuze, die vollen Ernstes verkünden, alles müsse von Kunst durchzogen werden, denn die Kunst veredle das Volk, und so müsse man danach trachten, jedem Bauer, jedem Arbeiter die Kunst ins Haus zu tragen!

„Aber ach!" sagt Whistler, „meine Damen und Herren, die Kunst ist verleumdet worden. Sie hat nichts mit solchem Gebahren gemein. Sie ist eine Göttin zierlicher Denkungsweise, — von zurückhaltendem Benehmen, alle Aufdringlichkeit verschwörend, — und sie versucht in keiner Weise andere zu bessern.

GRAF ROBERT DE MONTESQUIOU-FEZENAC

Nach einem Steindruck im Königl. Kupferstichkabinet zu Dresden



„Sie ist lediglich in ganz selbstsüchtiger Weise nur mit ihrer eigenen Vervollkommnung beschäftigt, — ohne den Wunsch irgend etwas zu lehren, — indem sie das Schöne sucht und findet in allen Verhältnissen und zu allen Zeiten, wie z. B. ihr hoher Priester Rembrandt van Rijn es that, als er malerische Hoheit und edle Würde im Judenviertel zu Amsterdam gewahrte und sich nicht darüber grämte, dass er keine Griechen vor sich hatte.

„Wie Tintoretto und Paolo Veronese unter den Venezianern, die nicht zögerten, den Seidenbrokat an Stelle der klassischen Gewandung Athens zu setzen.

„Wie am Hofe Philipps Velazquez es that, dessen Infantinnen, obwohl in unästhetische Reitröcke gezwängt, trotzdem von derselben künstlerischen Feinheit durchwoben sind wie die Parthenon-Skulpturen.

„Diese grossen Männer waren keiner Reformer, — keine Verbesserer der Sitten anderer Menschen! Allein ihre Schöpfungen beschäftigten sie, und von der Poesie ihrer Wissenschaft erfüllt, verlangte es sie nicht danach, ihre Umgebung zu beeinflussen. — . . . Darin unterschied sich ihre Welt gänzlich von der ihrer Mitmenschen, die Empfindsamkeit für Poesie erklären, und für die es kein vollkommenes Werk giebt, das sich nicht erst durch den Gewinn, den es der Menschheit bietet, ausweist.

„Menschenliebe vertritt die Stelle der Kunst und Gottes Schöpfungen werden wegen ihrer Nützlichkeit in Schutz genommen. Schönheit wird mit Tugend verwechselt und vor einem Kunstwerk erklingt die Frage, — was wird es gutes thun?

„Daher kommt es, dass Adel der Handlung in diesem Leben unverbrüchlich an dem Wert des Werkes,

das ihn schildert, gekettet bleibt, und die Menschheit dazu gelangte, nicht die Bilder *an*zuschauen, sondern gewissermassen durch sie *hindurch*zuschauen nach irgend einer menschlichen Thatsache, die das Leben vom gesellschaftlichen Standpunkt aus verbessern oder verschlechtern könnte. Daher predigt man uns von dem Gemälde, das uns erhebt, und von der Pflicht des Malers, — von dem Bild, das der Gedanken voll ist, und von der nur dekorativen Tafel.

„Die Kunst ist ein Kind des Zufalls — keine Hütte ist vor ihr sicher, kein Fürst kann sie bezwingen: die allumfassendste Intelligenz kann sie nicht hervorrufen, und kleinliche Bestrebungen, sie zum Allgemeingut zu machen, enden in drolliger Komödie und groben Possen.

„So soll es auch sein, und alle Anstrengungen, das ändern zu wollen, gehen aus von der Redseligkeit der Unwissenden und dem Eifer der Eingebildeten.

„Die Grenzlinie zeigt sich klar und deutlich. Weit liegt es von mir, sie überbrücken zu wollen — und das gequälte Volk hinüber zu drängen. Nein! Ich möchte es von fernerer Plage erlösen, — möchte ihm zu Hilfe kommen, ihm dieses Schreckgespenst der Kunst von den Schultern abnehmen.

„Warum soll es ihm jetzt, nach Jahrhunderten der Freiheit und Gleichgültigkeit, von den Blinden aufgehalst werden, bis, ermüdet und verwirrt, es gar nicht mehr weiss, wie es essen und trinken, wie es stehen oder sitzen, womit es sich kleiden soll — ohne sich an der Kunst zu versündigen.“

Daran schliesst sich ein wiederholter Ausfall gegen die Oscar Wilde-Gemeinde.

Diese Bewegung lief auf affektierte Kostümiererei



hinaus und musste jedem ehrlichen Menschen Missbehagen einflössen. Eine erzwungene Kunstbegeisterung ist ebenso nichtig wie eine erzwungene Kunstübung. In Wahrheit darf der Verkünder, der Vermittler, seine Gefolgschaft nicht zur Kunstliebe erst herbeiholen, überreden, drängen; höchstens locken. Wenn aber das Verhältniss ein ganz richtiges sein soll, so müssen die Leute von selbst kommen, ihm fällt nur die Rolle des Deuters, nicht des Anfachers zu. Nur ein solcher Kunstsinn, der dem eigenen Drang des Volks entsprungen ist, kann der wahre sein. Ob bei der Kunsterziehung viel herauskommt, wie sie wieder neuerdings, wenn auch mit ganz andern Mitteln als Oscar Wildes, betrieben wird, ist zum mindesten zweifelhaft. Es ist wie mit dem Glauben. Wo er fehlt nützen die Predigten auch nichts.

Von allen diesen Gesichtspunkten aus erfreuen uns Whistlers Aussagen unendlich: sie arbeiten den endlosen Thorheiten der falschen Propheten prächtig entgegen, denen all ihre Mühe, trotzdem sie lang genug anhielt, doch nicht auf den richtigen Pfad verhalf. Vor allen Ruskin, der wohl die geistige Kultur förderte, der aber andererseits glaubte, ein Gemälde erfülle einen Zweck, wenn es zur Frömmigkeit ansporne; der Canaletto und Rembrandt schlechte Maler nennen konnte und sich in Entzücken über das niedliche Gepinsele eines Prout erging.

Schwieriger wird es, Whistler in einem andern Punkte beizustimmen, — in seiner Auffassung des Künstlers als in sich abgeschlossener Erscheinung. Möglicherweise hat ihn gerade der Gedanke, — keine Hütte ist sicher vor ihm, kein Fürst kann sich ihn erzwingen, — gefangen genommen und dazu verleitet, den Künstler zu vereinzeln.

„Ein Lieblingsglaubenssatz der heutigen Lehrer ist der, dass bestimmte Zeitalter besonders künstlerisch veranlagt waren, dass besondere Völker sich durch Kunstliebe auszeichneten.

„So wird uns gesagt, dass die Griechen, als Volk, das Schöne verehrten und dass im Cinquecento die Kunst ins Fleisch und Blut der Masse übergegangen war.

„Dass die grossen Meister im Einverständnis mit ihren Gönnern schufen, — dass die frühen Italiener Künstler waren — alle miteinander — und dass die Nachfrage nach dem schönen Ding es erzeugte.

„Dass wir heutzutage in grellem Gegensatz zu dieser arkadischen Reinheit, Verlangen nach dem Reizlosen tragen und das Hässliche erhalten.

„Hört! Niemals hat es eine künstlerische Epoche gegeben!

„Nie gab es ein kunstliebendes Volk.“ — — —

„Warum verdreht man die Augen in Verurteilung der Gegenwart — warum dieser pathetische Hinweis auf die Vergangenheit?

„Ist die Kunst heute rar, so war sie ehedem selten.

„Sie ist falsch, diese Lehre vom Verfall!

„Der Meister steht in keinem Verhältnis zum Augenblick, in dem er erscheint — ein Denkmal der Abgesondertheit — leicht an Trauer gemahnend — ohne Anteil am Fortschritt seiner Mitwelt.

„Ein Erzeugnis der Kultur ist er ebenso wenig, wie wissenschaftliche Wahrheit von der Bildung der Zeit, zu der sie erstmalig geäussert wurde, abhängt. Zur Äusserung selbst ist ein Mensch nötig. Aber die Wahrheit bestand von allem Anfang an.

„So ist die Kunst in der Unendlichkeit begrenzt

und da sie dort anfing, giebt es für sie kein Fortschreiten.

„Ein stiller Zeuge ihrer spröden Unabhängigkeit von allem äusseren Fortschritt kann man in der seit dem Anfang aller Dinge durchaus unveränderten Art und Gestalt ihres Werkzeugs finden.

„Der Maler verfügt heute noch über denselben Stift, — dem Bildhauer steht nur der Meissel früherer Jahrhunderte zu Gebote.

„Es giebt nicht mehr Farben seit zum erstenmal der schwere Vorhang der Nacht beiseite gezogen und die Herrlichkeit des Lichts entdeckt wurde.

„Weder Chemiker noch Ingenieur können neue Elemente eines Meisterstücks bieten.“

Darin liegt ein müssiger Streit um Worte beschlossen. Vorhanden waren, wenn man so will, alle Farben in aller Ewigkeit, aber Wert hatten sie noch nicht, bis das menschliche Auge sie wahrnehmen konnte, und dazu ist es erst im Laufe der Jahrhunderte gelangt, wie es im Laufe weiterer Jahrhunderte zweifellos noch zu Empfindungen heranwächst, die wir jetzt noch nicht ahnen.

Man hat Whistler zu überführen gemeint, indem man betonte, dass der einzelne Künstler ein Ergebnis von Anlage und Umgebung sei, also nicht isoliert dastehe, dass es nachweisbar künstlerisch veranlagte Völker und Nationen und Zeiten giebt. Man hat ihn aber nicht verstanden, woran ja seine eigene mangelhaft unterscheidende Ausdrucksweise Schuld trägt. Er spricht den Völkern und den Zeiten nur den schaffenden Anteil an der Kunst ab, natürlich nicht den leidenden.

Das, was den Künstler ausmacht, kommt ihm von

dem grossen Ungewissen, dem Unergründbaren, wie überhaupt alles was wir Leben nennen. Ist der Künstler aber einmal da, so berühren ihn Abstammung und Umgebung wohl, aber e r b e s t i m m t s i e, nicht sie ihn. Er, seine Künstlerschaft, v e r a r b e i t e t sie zu seinem Lebenswerk, sie haben keine l e i t e n d e Gewalt über ihn, über sein Künstlertum. Sie sind ihm der Thon, den er formt, sie sind ihm nie der Meister, der ihm rät. Daher nimmt auch, wie Whistler sagt, die Menschheit nie als Volk oder als Zeiterscheinung einen treibenden Anteil an der Kunst, sondern sie lässt sich nur manchmal mehr, manchmal weniger treiben.

Und so klingt dieser stolze Gesang, der vielleicht der einzig würdige ist, der je zum eigenen Ruhme ertönte, in eine erhabene Apostrophe an den kommenden Meister aus.

„Mit dem Mann, wahrlich nicht mit den Massen, unterhält die Kunst Vertraulichkeiten; und im Buch ihres Lebens stehen einige wenige Namen eingeschrieben, — knapp, fürwahr die Reihe derer, die halfen ihre Liebes- und Schönheits-Geschichte niederzuschreiben.

„Von dem sonnenerfüllten Morgen an, als sie mit des Griechen Hand in der ihren im Marmor den gemessenen Rhythmus herrlicher Glieder und einträchtlich fliessender Gewandung einzeichnete, bis zu dem Tage, als sie des Spaniers Pinsel in Licht und Luft tauchte und seine Menschen im Rahmen leben liess. das aller Edelmut und Güte und alle Innigkeit und Pracht ihnen zufiel, sind Zeitalter verstrichen, doch wenige hat sie auserwählt. Zahllos fürwahr, die Zahl der Anmassenden! Aber sie kannte diese nicht; eine

wogende, eifrige Schar, deren Tugend ein ewiger Fleiss und deren Fleiss ein ewiges Verbrechen ist!

„Darüber wollen wir froh sein — und alle Sorge verscheuchen — im sicheren Gefühl, dass es so gut sei, — wie es auch immerdar gewesen — und dass es nicht schicklich sei, uns aufzurütteln und uns zu besonderen Schritten anzueifern!

„So haben wir denn nur zu warten, bis, mit dem Mal der Götter auf seiner Stirn, e r wieder unter uns erscheint, der Auserwählte, zufrieden, dass, — selbst wenn er nie erscheinen sollte, — die Geschichte des Schönen bereits beschlossen dasteht, — in dem Marmor des Parthenon gehauen — und, mit den Vögeln, im Fächer Hokusais gestickt — am Fusse des Fujiyama.“

VERZEICHNIS DER HAUPTWERKE WHISTLERS

Arrangement in gray and black
THE ARTIST'S MOTHER (Luxembourg, Paris)
Arrangement in gray and black
THOMAS CARLYLE (Museum, Glasgow)
THE MASTER SMITH OF LYME REGIS (Museum, Boston)
LITTLE ROSE OF LYME REGIS (Museum, Boston)

Mehrere Galerien Amerikas (Pittsburgh, Chicago, Washington etc.) enthalten Gemälde Whistlers, z. T. aber nur als Leihobjekte.

THE PIANO PICTURE
THE BLACK ROBE
THE LITTLE WHITE GIRL
MISS ROSA CORDER
MISS FRANKLIN
SIR HENRY IRVING
MRS. HUTH
MISS ALEXANDER
Arrangement in gray & green,
LADY MEUX
Harmony in pink and gray,
LADY ARCHIBALD CAMPBELL
Arrangement in black,
SELBSTBILDNIS
LA MÈRE GÉRARD
M. DE MONTESQUIOU
MISS CONNIE GILCHRIST

THE BLUE GIRL
PABLO DE SARASATE
LA PETITE SOURIS
MISS MAY ALEXANDER
THE GREAT FIRE WHEEL
FIREWORKS AT CREMORNE
THE 25th OF DEC. 1860, ON THE THAMES
ALONE WITH THE TIDE
THE LAST OF OLD WESTMINSTER
WAPPING
DE LANGE LIZEN
THE GOLD SCREEN,
Caprice in purple and gold.
OLD BATTERSEA BRIDGE
THE SCARF

THE FUR JACKET	SYMPHONY IN WHITE No. 1
THEODORE DURET	" " " 2
HARRY MENN	" " " 3

BATTERSEA
SEA AND RAIN
HARMONY IN GREEN & GOLD, THE PACIFIC
NOCTURNE IN BLACK AND GOLD, ENTRANCE TO SOUTHAMPTON WATER
NOTE IN BLUE & OPAL, JERSEY
BLUE AND BROWN, SAN BRELADE'S BAY
THE ARTIST'S STUDIO
CREPUSCULE IN FLESH COLOUR & GREEN, VALPARAISO
NOCTURNE: BLACK & GOLD, THE FALLING ROCKET
NOCTURNE: BLUE & SILVER, CHELSEA
GRAY & SILVER, HOTEL DIEPPE
BLUE & GREEN, CORNWALL
ARRANGEMENT IN GRAY, THE STREET CORNER
GRAY & BROWN, THE CALM SEA
NOCTURNE: GRAY & SILVER, CHELSEA EMBANKMENT: WINTER
NOCTURNE: BLUE & SILVER, BATTERSEA REACH
SYMPHONY IN GRAY & GREEN, THE OCEAN
BLUE AND SILVER, TROUVILLE
BROWN & GOLD, THE CURE'S LITTLE CLASS
GRAY & GOLD, HONFLEUR
GREEN & VIOLET, THE EVENING WALK: DIEPPE
NOCTURNE: BLUE & GOLD, VALPARAISO
AN ORANGE NOTE, SWEET SHOP
NOCTURNE BOGNOR.

Decorative Arbeiten: in „The white House" Chelsea: im Haus des Herrn Leyland, Kensington, London: im Hotel des Geigers Sarasate, Paris.

Von seinen Radierungen veröffentlichte Frederick Wedmore ein durchaus unzulängliches Verzeichnis (London 8⁰. 1887; 2. Aufl. ebenda: 8⁰. 1899), das 268 Nummern aufzählt. Hierzu erschien ein ergänzender Katalog (von Kennedy) bei H. Wunderlich in New York, 8⁰. 1902, der die Zahl der Radierungen bis auf 372 hinaufführte.

Von Whistlers Steindrucken erschien ein Verzeichnis zu London im Jahre 1896, von der Hand des Th. Way verfasst.

GEDRUCKT ZU WITTENBERG BEI HERROSÉ & ZIEMSEN



SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
3 9088 00080 0383
BARD, MARQUARDT & Co
G.M.B.H.
VERLAG · BERLIN